M. v. O.
Art.
F.

Hemeb. 9. 24.

M. v. O.
Art.
1.

5. 103

KUNST-DENKMAELER

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

L. Bechstein, Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Lucanus**, **J. Meyer**, Chef des bibliogr. Instituts, **Th. Sündermahler** u. **A.**

ERSTE ABTHEILUNG.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Schweinfurt, 1844.

Stich, Druck und Verlag des Kunstverlages.

St. 105

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Von

L. Bechstein, Dr. K. Freiherrn von Bibra, Dr. Gerbert, Dr. Lacarus, J. Meyer, Chef des bibliogr.

Mit Illustrationen von

Schmeißner, Dr. Schubert, E. v.

ERSTE ABTHEILUNG.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Schmeißner, 1844.

Stieb, Druck und Verlag des Kunstvereines.

Kunst-Denkmaeler in Deutschland.

Erste Abtheilung.

Von der frühesten Zeit bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts.

Einleitung.

Mächtigen Dranges strebt unsere Zeit der Kunst zu.

Die Ursache ist hiebei vielleicht weniger erfreulich als die Wirkung. Man flüchtet nicht leicht in's Reich des Idealen, wenn's in dem des Realen wohnlich ist. Und so sind es wohl weniger die Segnungen als Täuschungen eines langen Friedens, der, unter schweren Wehen geboren, die frohlockenden Prophezeiungen seiner Ammen wenig erfüllte — so sind es wohl die Missgestaltungen unserer politischen und sittlichen Zustände, unsere Uebersättigung an der Materie, womit man, soferne nicht vorgezogen wird, uns gleichsam für die enge Pforte des Paradieses passend auszumergeln, gerne unsere Leiber stopfen lässt, weil bekanntlich der Geist nicht, wie die irdische Flamme, vom Fett zehrt, sondern darin erstickt — so ist es endlich überhaupt das graue Trübsal unserer Zeit, so die Optimisten für schönes Berlinerblau, die Pessimisten für die Hausfarbe des Todes und der Verwesung, beide also gleich irrthümlich anschauen: welches uns den holden Trug der Künste werther macht, als die handgreifliche Wirklichkeit.

Und diess ist in der Geschichte nichts Neues.

Gegen die Widerwärtigkeit der Perserkriege suchte das hellenische Volk die Tröstungen der Kunst; und so ward es gerade diese Periode, welche die bedeutsamsten Elemente der späteren klassischen Kunstblüthe unter Perikles entwickelte, der das Vorhandene nur mehr auszubeuten, nicht aber Neues zu schaffen hatte.

Unter den Wettern, womit die Kämpfe der Tiara und der Kaiserkrone den Horizont des Occidents verdunkelten, unter dem Zucken der Bannstrahlen, trieb aus verwüstetem Boden das edelste hochstrebendste Schoss romantischer Kunst, der germanische Styl, als ob der Genius der Menschheit in den Knäufen gothischer Thürme sich ein Asyl errichten wollte, hoch über dem Wirrsal der Zeit, ihren Vasallenempörungen, ihrem Faustrecht, ihrer allgemeinen Gesetzlosigkeit.

So wurzelten denn die beiden grössten, aber auch unter sich in vollendetem Gegensatz stehenden Entfaltungen menschlichen Geistes ausser der Philosophie ihrem Ursprunge nach mehr in der Verstimmung als dem Behagen der Zeit.

Und so trank umgekehrt auch alles frühere und spätere Elend Beruhigung und Selbstvergessenheit an den Brüsten der Kunst, deren Tempelpforten jederzeit offen standen allen Mühseligen und Beladenen, und deren Priester, wie die des ägyptischen Alterthums, immer zugleich Aerzte waren der kränkelnden Menschheit, bis auf unsere Tage herab.

Unsere Tage — nun sie sind weder so schlimm noch so gut, als sie, je aus den Farbtöpfen der äussersten Rechten oder Linken, uns an die Wand gemalt werden.

Wenigstens bedroht uns diesen Augenblick kein Xerxes oder Artaxerxes. Ein Glück für uns! denn wir hätten diesen barbarischen Königen auch keine Leonidase, Themistoklese und Cimone entgegenzusetzen, und ein moderner Cornelius Nepos wäre — ein Glück für unsere Kinder! eine Unmöglichkeit. Bannstrahlen aber werden nur noch als Antiquitäten in den päpstlichen Arsenalen gezeigt.

Genau betrachtet ist man bezüglich unserer Zeit vielmehr versucht, die Uebertreibungen ihrer Panegyriker für begründeter zu halten, als die Höllenbreughel auf Seite ihrer Gegner.

Denn allerdings florirt die Wissenschaft — der jüngste Ostermesskatalog war zu dem bis dahin unerhörten Volumen von 28 Druckbogen angeschwollen. Unstreitig schlug die Humanität der Zeit bereits in ihre

schönste Blüthe aus — wir haben Vereine gegen Thierquälerei und allerneuerlichst sinnreiche Prügelmaschinen für die Menschen erfunden. Hell glänzt die Intelligenz unseres industriellen Fortschrittes — wir beziehen bereits die von unseren Händen gefertigten Reitsättel aus London als ächt englische. Und die Eisenbahnen jene Erfindung, welche »wie im Mittelalter der Compass, das Pulver und die Buchdruckerei die Basis einer neuen Weltgestaltung (etwa zwischen Fürth und Nürnberg) werden wird«!!

Trotz der Notorietät dieser beglückenden Thatsachen aber fühlen wir uns nicht beglückt.

Es schneidet ein tiefes Weh in's Herz der Zeit — eine sehnsüchtige, von blass geschminkter Affektation wohl unterschiedene, sich vollkommen bewusste Melancholie, über deren Grund und Ziel klare Rechenschaft zu geben weniger schwer wäre, als bedenklich.

Die Welt wird umgetrieben von dieser Pein, »als hätt' sie wen erschlagen.« Sie will ihr entrinnen, und kömmt wie Robinson Crusoe, als er die Opferstätte der Kanibalen floh, im Kreislauf um die Insel immer wieder dahin zurück.

Umsonst versuchte sie jegliche Art unschuldiger und schuldiger Zerstreuung. Aber ihre Donjuansmahle unterbrach immer wieder der unerbittliche steinerne Gast; durch die Gardinen ihres wollüstigen Schlummers drang immer wieder die weisse kalte Todenhand, wie in dem einfältigen Liede vom Heinrich und seiner Neuvermählten.

Dieser Störenfried von verneinendem Geiste weicht weder den Beschwörungen patriotischer Trinksprüche, so schlecht sie auch stylisirt sind, noch lässt er sich vom blauen Dunst parlamentarischer Selbstbespiegelungen eines reichgewordenen Lieferanten über »unsere Wohlfahrt«, »unsere Fortschritte«, »unsern wirklichen Eintritt in die vordere Reihe der Nationen« — Phrasen, die so abgedroschen sind, dass sie die Setzer mit verbundenen Augen aus den Kästen ziehen — hinausräuchern.

Umnebelt von diesem Hexenrauche schmerzte uns im Gegentheil der Kopf mehr denn zuvor.

Man weiss nun nicht, hat der Zeitgeist in dem alten Rezeptbuch herumgeblättert, das gegen jeglich menschliches Weh die rechten Mittel angibt — der Weltgeschichte, und auf diesem Wege die wieder beliebte Arznei seiner Migraine gefunden, oder geschah diess blindlings, vermöge eines glücklichen Instinkts: kurz das Uebelbefinden der Zeit sucht jetzt Heilung, oder Trost vielmehr und Zerstreuung, bei der Kunst.

Wir sagen die Zeit. Denn wahrlich nicht von vereinzelten Erscheinungen ist hier die Rede; die Mäzene sind nicht mehr seltener noch denn Einhörner; die Kunsttreibenden bedürfen keiner wallenden Mähnen und deutschen Röcke mehr, um sich der Beachtung des Publikums zu versichern; die Zahl der Kunstbegehrenden aber wuchs bereits zu einer Macht, die sich durch alle Schichten der Gesellschaft, selbst die untersten, verästet.

Es ist hiemit bereits angedeutet, dass wir die grosse künstlerische Bewegung der Gegenwart nach ihrer doppelten Richtung unterscheiden in eine produktive, und, wenn dieser Ausdruck erlaubt wird, eine consumirende. Letztere hinwieder sucht ihre Befriedigung entweder im Genusse der Bestrebungen der Gegenwart, oder in der Kunst des Alterthums.

Was nun die Bestrebungen der Gegenwart und ihre Verehrer anbelangt, so ist es schwierig, darüber abzuurtheilen. Wir loben beide als ein schönes Zeichen der Zeit, die sich zu einem Cultus erheben will, dessen Ziel eben ist, in den Erscheinungen der Körperwelt den geistigen Inhalt, im Vergänglichen das Dauernde, im Irdischen das Ewige zu vergegenwärtigen, und so unsere Conflicte mit der Wirklichkeit und deren Dissonanzen zu versöhnen und in Harmonieen aufzulösen.

Eine andere Frage aber ist, wiefern die moderne Kunst für diesen erhabenen Zweck schon reif, wiefern sie den künstlerischen Bedürfnissen ihrer Zeit wirkliche Genüge zu leisten vermögend sey!

Wir für unsern Theil sind früh genug von den Blendungen zurückgekommen, womit die mitunter kolossalen Unternehmungen derselben den ersten Blick bestechen und unsere Zunge für sie Partei machen lassen. Es fehlt ihnen nur eine Kleinigkeit, nemlich das Allerwesentlichste ächter Kunst: der Stempel innern Lebens, Wahrheit, Wärme und Originalität des Gefühls.

Unserer Architektur z. B. ist bisher nichts gelungen, ja sie hat kaum nach etwas Anderem getrachtet, als Nachahmung von Beispielen der Vorzeit.

Nun kann man zwar mit der Garderobe des grossen Fritz, mit den Stiefelmanchetten, dem Filztriangel, dem Tressenröcklein und der Krücke irgend einen falschhaarigen Gesellen von Histrio herausstaffiren, und es wird ihm auch gelingen, zu spucken und zu räuspern, Spaniol zu schnupfen und zu hinken wie der Grosse: vor seiner Krücke aber wird Niemand zittern.

So ist es mit den Nachahmungen in der Kunst. Die überlieferten Motive eines Styles können mit der durchgreifendsten Consequenz aufgefasst und angewendet, mit so viel Treue bis auf die unwesentlichsten Details herab in einem gothischen, einem romanischen Neubau durchgeführt werden, dass Meister Gerhard und der Dichter des Speyrer Doms, wenn sie auferstünden, ein Werk ihrer Hände zu sehen glaubten; es wird aber diess Kunststück — und wie viel mehr erst die Bauten der Neuzeit im Style des klassischen Alterthums — unser Herz nicht erwärmen; es fehlt das Bewusstseyn eines unmittelbaren Hervorgegangenseyns aus der Anschauungs- und Gefühlsweise des Geschlechtes, welches sie geschaffen: Leben, das von Leben kömmt und zu Leben spricht; sie sind Golem's ohne Seele, gemachte Blumen, die, wenn auch parfümirt, nicht wie Natur aussehen, nicht wie Natur riechen.

Wo aber die moderne Kunst, wie in der Malerei, eine eigenthümliche, originelle Richtung verfolgt, können wir gleichfalls ihres Genusses nicht recht froh werden. Die Elemente, die da gähren, haben sich noch nicht zersetzt. Noch stülpen Schulen wie Individualitäten ihre Farbtöpfe gleich Helmen auf, und berennen sich mit eingelegten Malerstöcken, hinter dem Schild ihrer Paletten. Wir aber stehen betäubt und verwirrt mitten im Getümmel, statt auf freiem entferntem Standpunkte, wie ihn Genuss und Kritik verlangt. Dabei hat natürlich die Hitze des Streites die Parteien zu Extremen getrieben, schroffe Manieren ausgebildet, die erst wieder sich annähern müssen, um in der rechten Mitte zusammenzutreffen, und sich zu einer bestimmten bewussten und durchgreifenden Richtung zu vereinigen.

Bis dahin — und dieser Zeitpunkt scheint eher fern denn nahe zu liegen, mögen, wie es bekanntlich unterhaltender ist einen Zweikampf zu kämpfen als anzusehen, wohl die der modernen Kunst sich freuen, so in der stürmischen Werkstätte ihrer Entwickelung Hammer oder Ambosse, Mäzene oder Künstler sind, nicht aber das bei weitem grössere, nach den ruhigen Erhebungen fertiger, in sich vollendeter Kunst schmachtende Publikum, welches fühlt, dass nur von der Kunst, so selbst nach Inhalt und Richtung lauter und klar ist, Läuterung und Verklärung des Lebens zu hoffen steht.

Sonach kann die überwiegende Masse derer, welche vom Drang nach künstlerischer Befriedigung auf eine für unsere Zeit höchst bezeichnende und zum Nachdenken auffordernde Weise bewegt werden, ihren Durst nur an den Denkmälern der Vergangenheit laben, und sie selber ist instinktartig, oder verscheucht von den Schlammauswürfen, womit die Fermentation der modernen Kunst nicht selten umsprützt, oder von ihren glücklichen oder unglücklichen Nachahmungen des Alterthums auf solches hingewiesen, zu dieser lautern unergründlichen Quelle von ewig herzerquickender Frische zurückgekehrt.

Diess ist eine Wahrheit, für welche wir die Thatsachen sprechen lassen.

Allenthalben wird bereits aus dem gesammten Bereiche alterthümlicher Kunst gesammelt. Vereine bilden sich zur Auffindung und Aufstellung ihrer Denkmäler. Die Gelahrtheit zieht sie in den Kreis ihrer Forschungen und wendet mit Erfolg die Culturgeschichte zu ihrer Erklärung, und sie zur Erklärung der Culturgeschichte an. Und, was die Hauptsache, diess Interesse bewegt nicht gewisse exclusive Regionen der Gesellschaft allein, sondern bereits auch das Volk, welches wohl das Bedürfniss eines solchen Labsals am dringendsten fühlt. In den Foyer's jener Sammlungen, die, wie an den bayerischen nicht genug zu rühmen, den Ständen ohne Unterschied offenstehen, sieht man bereits die derbsten handwerksburschlichen Knüttel neben Stöcken von Balzac'schen Luxus lehnen; und dem ehrsamen Bürger, der in seiner Sonntagsstube irgend ein »altes Stück«, Bild, Schnitz-

werk oder Waffe hängen hat, ist solches von der Schlauheit des Kunstschachers nicht so leicht wie ehedem zu entlocken. Er kennt und ehrt seinen Werth, und schlägt ihn nicht zu Geld an.

Diese in ihrem Ursprung so rein menschliche, in ihrem Endzweck so menschenwürdige Richtung unserer Zeit, dieses nobelste unter den Merkzeichen der Gegenwart, um dessen willen ihr die richtende Nachwelt manche Unart, manchen hässlichen Charakterzug nachsehen oder doch nicht allzustrenge wägen wird: sie ist es nun, welche uns zu innigster Theilnahme rührt, unsere Mitwirkung zur möglichsten Förderung ihrer Absichten anspricht, und unsere besten Kräfte für ein Unternehmen wirbt, welches ihrem Bedürfnisse immer neue und gewählte Nahrung zuführen, diese mit den Künsten einer gedeihlichen Zubereitung würzen, und deren Genuss mit sinnreichen des Gegenstandes würdigen Tischreden, ohne die jedes Mal nur ein thierischer Akt bliebe, erhöhen und veredeln will.

Seine Aufgabe ist, unbildlich gesagt, die: den Freunden alterthümlicher Kunst in periodischen Heften interessante noch unbesprochene Denkmäler derselben mittels treuer Abbildungen zur Anschauung und mittels historischer und ästhetischer Erörterungen zu rechtem Verständniss und vollkommnem Genuss zu bringen.

Es lässt sich denken, dass diese Absicht nicht den gesammten Schauplatz früherer Kunstübung — er wäre die ganze alte Welt — in's Auge fassen, nicht eine universal- sondern special-kunstgeschichtliche seyn kann, soll sie nicht zu einer stofflichen Fülle und Breite führen, die eben so sehr dem Maase unserer Kräfte, als dem Geschmack des Publikums, welchem wir diese zunächst widmen, widerstreben müsste.

Unser Unternehmen bescheidet sich zu einem vaterländischen. Es soll deutsches Bedürfniss aus reiner, frischer und manichfaltiger Quelle befriedigen. Auf eben dieser Manichfaltigkeit aber gründet sich auch die Eigenthümlichkeit unseres Vorhabens. Nicht zu der Cisterne der Heerstrasse wollen wir die dürstende Karavane führen, nicht zu jenen Becken und Trögen, wohin unsere Vorgänger die Quellen der Kunstgeschichte bereits zu öffentlicher Benützung geleitet; auch nicht zu jenen stolzen Fontainen der Kunst, deren stäubendes Nass die Säume der Wolken tränkt, deren Ruhm, genugsam gewürdigt, in jedermann's Munde ist: in grüne Waldeinsamkeit, zu heimlichen Bronnen, deren unentweihtes Kristal kühl und klar im Versteck bemooster Felsen rieselt, dahin möge sie uns folgen. Dort wartet ihrer Labung, wie nur das lechzende Herz sie begehrt; nicht wie die Cisterne oft, von wälzenden Kamelen besudelt, nicht abgeschwächt in ihrer Frische durch weitführende Röhrleitung.

Aus der Verborgenheit der Privatsammlungen nämlich soll hauptsächlichst, was immer sie an Bedeutendem und unsern Zwecken Förderlichem enthalten, hervorgezogen und in Bild und Beschreibung einer öffentlichen Würdigung geboten werden.

Aber auch die monumentale Kunst hat ihre einsamen verborgenen Stätten, welche selten noch ein forschender Fuss betrat. Oft horstete sie gleich einem edlen Aar auf einsiedlerische Klippe, die »dräuend hinaushängt in die unendliche See«. Oft versenkte sie ihr edles Erz in die nächtliche Tiefe eines Bergschachts. Keine Schwierigkeit soll uns abhalten, ihr überallhin zu folgen. Dagegen wird nichts in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen werden, was einer solchen schon irgendwo unterlag; es sey ihm denn eine neue Ansicht, ein Anknüpfungspunkt neuer Ideen, ein neues Resultat der Folgerungen abzugewinnen.

Wenn nun aber unsere Thätigkeit auf die Marken deutschen Landes sich einschränkt, soll sie dagegen freiest schalten und walten auf dem Boden der Kunst innerhalb dieser Marken selbst. Kein Zweig, kein wenn nur immer bedeutsames Einzelprodukt derselben sey ausgeschlossen; keine Zeit für zu fern liegend, kein Ort — ob auch sonst der geringste in Judäa, wenn nur die Kunst seinem Staube einen Fusstapfen eingedrückt hat — für zu unbedeutend erachtet. Wir wollen, nach *Hamlet's* Aufforderung, »gleich französischen Falkonieren auf Alles losfliegen, was wir sehen«, aber auch, nach einer ernsteren Mahnung, Jegliches prüfen und das Beste nur behalten.

Diese umfassende Ausdehnung sowohl auf alle Zeiten und Phasen der Kunst, wie jene uns eigenthümliche Einschränkung auf das dem Blick der Forschung seither und hauptsächlichst durch den Privatbesitz Entzogene: wird unser Unternehmen vor ähnlichen älteren und neuen in gleich origineller Weise auszeichnen.

Aber endlich auch die Gegenwart und die ihr unmittelbar vorangegangenen beiden Jahrhunderte, so wenig sie uns im Ganzen zusagen und unserem Bedürfnisse dienen, können theils schon der historischen Vollständigkeit, theils interessanter Vergleichungspunkte wegen, theils auch weil ihr zerfahrenes Ringen und Streben der ruhigen vollendeten Grösse des Alterthums zur Folie dienen mag, nicht gänzlich ignorirt werden. Es sollen aber nur ihre hervorragendsten Erscheinungen, wie sie etwa vereinzelt auf dem Boden Bayerns in neuerer Zeit sich erheben und gegründete Anrechte auf monumentale Gültigkeit entfalten, berücksichtigt werden.

In diesem Anbetracht konnte allerdings der Titel unseres Werkes bei der zeiträumlichen Umgrenzung seines Stoffs auch die Tage der Gegenwart mit einschliessen, und letzteren überhaupt auf zwei, durch eine kunstgeschichtliche Katastrophe getrennte Abschnitte — von frühester Zeit bis 1600, und von diesem Jahre bis auf die Gegenwart — vertheilen.

Hieraus folgt aber nicht, dass innerhalb dieser Epochen auch deren einzelne Kunstdenkmäler in rein chronologischer Folge vorgeführt werden; es ist diess weder nothwendig, noch insoferne möglich, als der Natur der Sache gemäss uns der Stoff nur mählings und aus verschiedenen Quellen zufliesst, und wir sohin auf immer neue Entdeckungen im stillen Ozean der Kunstgeschichte gefasst seyn müssen. Doch wird schlüsslich zum Behufe chronologischer Uebersicht ein eigenes Register geboten werden.

So viel und mehr denn genug über Absicht und Plan unseres Werkes — denn diese einleitenden Worte sollen ja nicht unserem Schifflein zu walzenden Rollen dienen, auf denen es erst hinabgleite zur schaukelnden Fluth, nicht zu einem Schlepptau sich verstricken, um es aus dem Hafen zu lootsen. Bereits hat es diesen mit wiederholter Fracht verlassen, lustig flattern die bunten Wimpeln, Hoffnung schwellt unsere Segel, goldiger Schein tanzt auf den Wellen, und vom Gestade wehen unserer Fahrt freundliche beglückwünschende Grüsse zu.

Und die sich unserm Steuer anvertrauten, sie sollen glücklich einlaufen in den ersehnten Port.

Seht ihr ihn und seine Verheissungen euch anlocken auf der sinnreichen Arabeske unseres Titelblattes? Mächtig und stolz strebt dort eine alterthümliche Stadt. Die Knäufe ihrer Münster, die Giebel ihrer Patrizierhäuser glühen im Morgengold. Von den Glockenthürmen ihrer Abteien hallt Frühgeläute herüber. Dort hinter der Wehre trutziger und doch so gastlicher Mauern lebt und webt sie, die wir suchen — des Alterthumes Kunst — im innigsten, gesegnetsten Bündniss mit einem rührigen, ehrbaren, handfesten Bürgerleben. Ein Schirm und Vorbild feiner Sitte blickt die Burg zu ihr herüber; ihre Söller laden mit süssem Minnesang die stets Geschäftige zu Besuch, und gern gewährt sie ihn, den gastlichen Hallen stets die heitersten ihrer Weihgeschenke hinterlassend.

Keine *Fata Morgana* täuscht uns.

Wir werden es wirklich betreten das Gestade zwischen diesen beiden vornehmlichsten Trägern mittelalterlicher Cultur. Die Geschichte wird uns die verrosteten Schlösser ihrer Domportale öffnen, uns einführen in das Feierdunkel ihrer Kirchenschiffe. Aus bunten Fenstern, von geschnitzten Altären wird der milde Ernst der Heiligenbilder in's Herz uns schauen. Die schwindelnde Höhe ihrer durchbrochenen Thürme erklimmend, werden wir an Knäufen und Rinnsteinen den dämonischen Spuk eines derben Humors belächeln. Zu den Hallen ihrer Rathhäuser herniedergekehrt, werden wir auf den Wänden umher die Grossthaten der Väter in streng mahnender Bilderschrift lesen. An den Prunkstuben alter Geschlechter wird uns das zierliche Schnitzwerk der Schreine reizen — wir öffnen sie — welche Fülle der Pracht! Wie funkelt das köstliche Geschmeide und die kunstreich getriebenen Becher von vergoldetem Silber! Der langverschlossene Glaspokal mit bunter Schilderei und schelmischen Trinksprüchen, wie begrüsst er blitzend den Strahl der Sonne! Hier Schnitzwerk in Holz und Elfenbein, hochberühmter Meister Werk; dort gemalte Tafeln, Statüen von Bronzeguss, vielgestaltiges Prunkgeräth in Emailschmuck mit edeln Steinen; es ist wie eine Christbescheerung, und wir sind wie Kinder, die nach Allem greifen, Alles aus den Händen legen, um wieder darnach zu greifen, und endlich geblendet, verwirrt, in die dumpfe Schmucklosigkeit naher Klosterzellen flüchten. Neue Schätze! Aufgeschlagen liegt auf Pulten umher der

Bilderschmuck uralter Pergamene. Der Initialen morgenländische Pracht, der Arabesken blumiges Geranke, die feierliche Hoheit der zwischen der Schrift thronenden Heiligengestalten hält uns mit tiefem Sinnen gefangen. Aber es weckt und lockt uns in die Kühle des Kreuzgangs hinaus das Plätschern eines mit Statüen reich verzierten Brunnens. Vögel umflattern nippend seine Becken, und durch den offenen byzantinischen Bogen, aus der grünen Wildniss des Kirchhofs herein, streckt sich eine durstige Rebe. Ernst blicken vom Boden herauf von den Wänden herab, die Symbole irdischer Vergänglichkeit, die geflügelte Sanduhr, die Hippe, der Todtenschädel auf gekreuzten Knochen. In Erz oder Stein verwandelt, strecken auf den Sarkophagen umher die mannhaften Bischöfe und Aebte, den Harnisch unter dem Pluviale, das Schwert neben dem Hirtenstab, ihre Glieder zu ewiger Rast; knieen demüthig vor dem Gekreuzigten die einst so trotzigen Ritter, den Rosenkranz um die gefalteten Blechhandschuhe gewickelt, auf dem symbolischen Löwen, der ihnen tückisch in's gepanzerte Bein beisst. Wir entziffern die zerbrochene Heraldik der ausgestorbenen Geschlechter, blasen den Staub aus den tiefgemeiselten Buchstaben der Denksteine, und enteilen dem Moder, womit er uns umwirbelt, in's sonnige, frischathmende Reich des Tages, auf steilem Pfad die wohlerhaltene Burg erklimmend. Lebendig quellen dort aus Decken und Wänden noch die Merkzeichen feinerer Gesittung, die Trophäen des Ruhmes und der ritterlichen Minne. Noch leuchten die Farben altflanderischer Teppiche mit den kühnen Abentheuern der Nibelungen. Noch funkelt und klirrt an den Pfeilern der getäfelten Decke das blanke Erz der Schilder, der Streitkolben, der Schwerter und Lanzen zu Schimpf und Ernst, das lustige Rüstzeug des Waidwerkes, die ernstere Wehre des Krieges. Wir versuchen unsern Arm an ihrer Wucht, prüfen die Geschmeidigkeit der Klingen, und bewundern die herrlich ciselirten Griffe, das goldene Niello auf dem stahlblauen Harnisch, die kunstreich geschnitzten Armbrustschäfte von Elfenbein. Von zierlicher Hängstelle herab lockt uns der bauchige Humpen und das zwischen den Flügeln eines goldenen Drachen ruhende Trinkhorn, indess unsere Begleiterinnen im Erker dort des Funds einer gestickten Schärpe sich freuen und einer alterthümlichen Mandoline von reich eingelegter Arbeit. Ihre Finger gleiten leise über die Saiten, und es verhallt ein wundersam ergreifender Ton, wie ein Seufzer aus *Tristan* und *Isolde*. —

Also, zwischen Wonne und Wehmuth, werden wir nach jeglicher Richtung hin durchschweifen die glückliche Insel des Alterthums und der Kunst. Keine Blume ihrer Zaubergärten bleibe ungepflückt, keine Frucht ungekostet. Aber ach! wir werden diess nicht weniger theuer bezahlen müssen, als unser erstes Elternpaar. Denn in diesem Paradiese ist nicht Einer, sondern Jeglicher ein Baum der Erkenntniss. Und so oft wir von einem Zweige brechen, werden uns die Augen aufgethan, und wir werden gewahr, dass wir nakt sind. Nakt an Gemüth, an Phantasie, an Romantik, und vor Allem an Kunst. Solcher armseligen Blösse, welche uns eigentlich jenes Eden zu suchen trieb, aber mitten unter der Fülle seines Ueberflusses ihrer selbst erst recht bewusst ward, schämen wir uns dann, und brechen Feigenblätter, und flechten uns grüne Schürzen daraus. Diese nun sind das rechte goldene Fliess, das wir von unserem Argonautenzuge in die dürre schaale Gegenwart zurückbringen. Sie werden uns schützen gegen die Mosquitosstiche des modernen Egoismus, der Blasirtheit, des hohlen Dünkels, der frommen Heuchelei und aller Schuftigkeit unsers gebenedeiten Jahrhunderts überhaupt. Vielleicht auch fällt irgend ein welkes Blatt aus diesen unsern exotischen Schürzen zu Boden, und, wie so mancher dürre Stecken vermöge eines biblischen Wunders Wurzel schlug und grünte, schlägt auch es Wurzel und wächst, und wird ein grosser Baum, und die Vögel des Himmels wohnen unter seinen Zweigen.

Denn wahrlich! nicht unsere Absicht ist es, der Zeit hiemit eine Art *Orbis pictus* für Kinder, eine *Laterna magica* zur Verkürzung der Winterabende zu bieten, deren Bilder kommen und verschwinden, ohne eine Spur zu hinterlassen auf der kahlen Wandfläche: nein! wir gedenken dem Volke die unsterblichen Denkmäler einer alten Cultur zu enthüllen, auf dass es sich an dieser eine neue heranbilde, würdiger als jene, deren es so hoch sich vermisst.

Kunst-Denkmäler

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Lucanus**, **J. Meyer**, Chef des bibliogr. Instituts,
Th. Sündermahler u. A.

I. Abtheilung:

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Erste Lieferung.

Schweinfurt, 1844.

Stich, Druck und Verlag des Kunstverlags.

Abbildung I.

Glasgemälde aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts.

Im Besitze des Freiherrn E. von Bibra auf Schwebheim.

(4′ 9″ hoch, 2′ 8″ breit.)

Bevor wir zur Beschreibung der in Farbedruck beigegebenen Abbildung des Glasbildes übergehen, wird es wohl Interesse gewähren, über den Ursprung und die Ausbildung der von unseren Voräitern erfundenen, und in hohem Grade vervollkommneten Kunst der Glasmalerei in kurzen Umrissen einige Worte voranzuschicken. *)

So alt die Erfindung des Glases selbst an und für sich seyn mag, indem solche von Einigen schon zwischen 3 — 2000 v. Chr. den Phöniziern oder den Chaldäern zugeschrieben, von Andern erst in das Jahr 400 v. Chr. verlegt wird, und so ergötzliche Hypothesen der erfinderische Menschengeist über das Wie und Wo dieser Erfindung noch aufstellen mag, so neu dagegen ist die Kunst der Glasmalerei. Zwar verstand man schon v. Chr. Geburt farbiges Glas zu verfertigen, zwar kannten die alten Aegyptier schon die smaragdähnlichen Glasperlen, **) die man häufig bei ihren Mumien vorgefunden hat, so wie auch die Schriftsteller Tertullian, Petronius, Seneca u. A. des Glases öfters Erwähnung thuen, aber die Kunst, auf Glas Farben aufzutragen, fällt erst in das äusserste Ende des 10. und ersten Jahre des 11. Jahrhunderts.

Fragen wir, welchem Volke die Erfindung dieser Kunst zuzuschreiben sey, so erleidet es wohl keinen Zweifel, dass es das deutsche Volk sey, das sie erfunden, mit sorgsamer Liebe gepflegt und auf eine Stufe der technischen und ästhetischen Ausbildung gebracht habe, hinter welcher die andern Völker weit zurückgeblieben sind. Wenn es nun feststeht, dass Deutschland die Wiege der Glasmalerei sey, so hat vorzugsweise Bayern das Verdienst der Erfindung derselben. Denn schon frühe finden wir Bayern auf einer hohen Stufe der Cultur und vorangeeilt in Kunst und Wissenschaft, wovon die baldige Einführung des Christenthums Zeugniss giebt. Auch die Verdienste der frommen Herzoge Theodo I. u. II., des heil. Emmeran, Rupert, Corbinian und Bonifacius, welch letzterer namentlich die Stiftung und Verbesserung vieler Klöster in's Leben gerufen, trugen dazu bei, den Culturzustand des Landes auszubilden. Noch mehr gewann die Entwicklung der geistigen Kräfte durch die wahrhaft väterliche Fürsorge Karl des Grossen für Bayern. Die ersten Glasgemälde, deren Erwähnung geschieht, schmückten die Klosterkirche zu Tegernsee, und waren dorthin zum Schlusse des 10ten Jahrhunderts gestiftet worden***), so wie deutsche Meister unsere Kunst in den übrigen Ländern Europas zuerst verbreiteten.

Um mit der geschichtlichen Entwicklung der Glasmalerei uns näher bekannt zu machen, theilen wir solche in vier Epochen, ****) nemlich

I. von 999—1400 n. Chr. (Entwicklungszeit,)
II. „ 1400—1600 n. Chr. (Blüthezeit,)
III. „ 1600—1800 n. Chr. (Verfallzeit,)
IV. „ 1800—1844 n. Chr. (Aufschwungsepoche,)

welche wir kurz zu schildern versuchen wollen.

---

*) Eine umfassende Bearbeitung dieses Gegenstandes findet man in Dr. M. A. Gesserts Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart und Tübingen, aus welchem werthvollen und gediegenen Werke auch wir bei nachfolgender Uebersicht die Auszüge entnommen haben.

**) Jakobson, technol. Wörterbuch, fortgesetzt von Rosenthal. Band V. Art. Glas.

***) Gesserts Geschichte der Glasmalerei Seite 25.

****) Gesserts Geschichte der Glasmalerei Seite 40.

Die erste Periode, deren wir also Erwähnung thun müssen, ist die der Erfindung und Entwicklung unserer Glasmalerei, und fällt dieselbe, wie schon angegeben ist, in das äusserste Ende des 10ten oder den ersten Anfang des 11ten Jahrhunderts.

Ein Mönch, der aller Wahrscheinlichkeit nach, im 11ten Jahrhunderte gelebt hat, *Theophilus Presbyter*, hat uns in einem Werke über die Kunst des Glasmalens in diesen Zeiten, genügende Aufschlüsse hinterlassen, und beschreibt derselbe in lateinischer Sprache sehr deutlich und umständlich die Technik unserer Periode.

Diese Technik, wie sie uns *Theophilus* lehrt, war durch die vier Jahrhunderte der ersten Periode, ohne dass darinnen wesentliche Veränderungen stattgefunden hätten, die allein herrschende.

Der Glasmaler jener Zeit musste alle seine Vorarbeiten, deren er zu seinen Glasbildern benöthigt war, selbst ausführen, er musste zugleich Glaser, Maler, Cartonzeichner, Bereiter der Farben und Verfertiger der nothwendigen Instrumente seyn.

War er nun mit seinen Vorbereitungen so weit gediehen, dass er zur Ausführung seines Bildes schreiten konnte, so nahm er eine Holztafel von der Grösse des beabsichtigten Bildes, bedeckte sie mit feingeschabter Kreide, und nachdem er diese mit etwas Wasser eingefeuchtet und die Oberfläche der Holztafel damit überzogen hatte, zeichnete er mit Blei, Zinn, rother oder schwarzer Farbe in diesen Kreidegrund die Contouren seines Bildes. Auf diese Contouren legte er dann die farbigen Hüttengläser, schnitt sie nach denselben mit einem glühenden Eisendrahte durch, und setzte sie hierauf zusammen, um zum Werke des Malens zu schreiten.

Die einzige Farbe, deren er sich hierzu bediente, war das Schwarzloth, eine Composition von Kupferasche (das *cuprum tenue percussum* des Theophilus) und grünem und blauem Bleiglase (*citrum viride et saphirum graecum.*)

Hiermit zeichnete er nun die Contouren seines Bildes, gab durch sorgfältige Schraffirung demselben den Schatten, und wo es Licht brauchte, liess er das Glas durchsichtig.

„*Sparge colorem ita*, sagt Theophilus, *ut tractus in una parte sint densi, in altera leves atque leviores cum tanta diligentia discreti, quasi videantur tres colores appositi.*“

Cap. de ornatu picturae in vitro.

Dagegen brachte er durch Hinwegnahme des Grundes mit dem Radierhölzchen jene damastartigen Verzierungen hervor, und durch die hierauf erscheinenden Lichtparthieen stellte er allerlei Arabesken dar.

„*Cum feceris umbras, quidquid reliquum est vitri, cooperi levi colore, quo exsiccato fac cum cauda* (Stiel) *pincelli subtiles circulos et ramos, et in eis flores, interdum etiam besticulas, et aviculas, et vermiculos ac nudas imagines eodem modo, quo fiunt in litteris pictis.*“

Conf. l. c.

In einem selbstverfertigten Ofen wurde dann das Schwarzloth eingebrannt.

So einfach diese Manipulationen alle und so dürftig die Instrumente waren, deren sich unsere Meister in dieser Periode bedienten, kann man doch, was die ästhetische Ausführung ihrer Glasgemälde betrifft, einen richtigen Geschmack denselben in keiner Weise absprechen. Die ideale Auffassung des abgebildeten Gegenstandes, die besonders diesem Zeitraume eigenthümlich ist, der hohe, christlich kindliche Sinn, der alle diese Darstellungen, mag der Künstler poëtische Auffassungen der alten Heiligen- und Volksgeschichten, oder die Wappenschilde edler deutscher Geschlechter oder mannigfaltige Zierrathen und Blumengewinde als Gegenstand gewählt haben, durchweht, die zarte Lieblichkeit und Naivität, die er mit der religiösen Begeisterung vereinigt, nie verfehlen dieselben, jetzt, nach einem halben Jahrtausende denselben Eindruck und die gleichen Gefühle in der Brust des Beschauenden hervorzurufen.

Wir kommen zur 2ten Periode zur Blüthezeit unserer Kunst in den Jahren 1400—1600 n. Chr.

Waren in den vorigen Jahrhunderten so zu sagen Glasgemälde noch immer seltener, und nur in Kirchen, durch den freigebigen Sinn einzelner Fürsten und adeligen Geschlechter gestiftet, oder nur in den Häusern der Reichsten zu treffen, so bringt uns in dieser Periode die zur herrlichen Blüthe emporreifende Kunst der Glasmalerei fast aus jeder Gattung der Malerei Abbildungen dar.

Fand man wohl zu dieser Zeit eine Klosterkirche oder Stadtkirche, ein öffentliches Gebäude oder eine Wohnung begüterter Privaten, zu deren Ausschmückung nicht Glasgemälde hätten dienen müssen? Und nicht allein in unserem Vaterlande, auch über die Gränzen Deutschlands hinaus, in den Nachbarländern Frankreich, der Schweiz und in Italien finden wir unsere Kunst sorgsam gepflegt, auf hoher Stufe der Vervollkommnung.

Die Technik ward immer mehr ausgebildet, als wir sie in der vorigen Periode gesehen haben. Man wendete schon grössere Scheiben zu Glasmalereien an, was früher nicht stattfand, indem man nie mehrere

Farben neben einander eingebrannt sah, sondern meistens nur bald kleine, bald etwas grössere Glasstücke, je nach dem Erfordernisse des darzustellenden Gegenstandes, angewendet wurden.

In dieser Periode bediente man sich auch zuerst allgemein der s. g. Ueberfanggläser, so wie eine zweckmässigere Verbleiung an die Stelle der früheren trat, bessere Farben und Flüsse erfunden, und auch schon Glasgemälde auf einer Scheibe ausgeführt wurden.

Gegen das Ende der ersten Periode zwar findet man, dass diese Ueberfanggläser schon bekannt waren, jedoch erst bei den Glasmalereien unserer Periode werden sie allgemein verschiedenfarbig angewendet.

Ueberhaupt wurde durch die vielfachen Frfindungen in dieser Periode, z. B. durch den Gebrauch der Demantspitze zum Glasschneiden, durch die, wenn auch spärlichen Erfindungen im Reiche der Physik und Chemie, durch die sorgfältigere Mischung und Benützung der Metallfarben und Flüsse, durch die zweckmässigere Finrichtung der Muffeln u. s. w., die Technik in diesen Jahrhunderten auf eine Stufe der Vervollkommnung gehoben, die wir jetzt noch mit Bewunderung anstaunen.

Besonders günstig für die Ausbildung unserer Kunst ist der im Anfange unserer Periode in höchster Vollendung prangende germanische Baustyl, resp. die einladenden und grossartigen Spitzbogenfenster, welche thurmartig in einem oder mehreren Gestocken, je nach Eintheilung der Querstäbe, die ganze Fensterhöhe hinanstiegen, und das wunderreiche, oft wunderliche Gebilde der damaligen Steinmetzkunst zeigten. Innerhalb der einzelnen Stockwerke der Fenster gruppirten sich Heilige in rubinfarbenen oder goldbrockatenen Gewändern, Engel mit Flammenflügeln und andere Gestalten, deren Dimension der ausserordentlichen Höhe ihres Standortes entspricht.

Auch in den ästhetischen Leistungen unserer Periode finden wir ganz erstaunliche Umänderungen im Verhältnisse zum Stande der vorigen.

Die Malerei insgemein kommt erst jetzt zur Selbstständigkeit, um die sie, von hindernden Fesseln gehemmt, lange gerungen hat; mit ihr geht Hand in Hand unsere Kunst, und gelangt so zum höchsten Gipfel der malerischen Ausbildung. Die Harmonie des Idealen und Aesthetischen durchdringt alle damals entstandenen Werke der Glasmalerei, sie wird allgemeiner und erstreckt sich nicht mehr allein auf die Abbildung von Wappenschilden und Darstellung heiliger Bilder und Legenden, ihr Gegenstand ist die ganze Welt der Erscheinungen, die Verschmelzung der Architektur, des Bildlichen und Ornamentalen.

Haben wir so eben im 15. bis 17. Jahrhunderte die Glasmalerei in ihrer schönsten Blüthe begrüsst, so werden wir, weiter voranschreitend, unangenehm berührt, wenn wir in den Jahren 1600 bis 1800 n. Chr. unsere Kunst gänzlich in Verfall und Vergessenheit gerathen sehen.

Zum Verfalle der Glasmalerei trugen vorerst die politischen Verhältnisse, in denen die verschiedenen Staaten Europa's damals sich gegenüber standen, bei.

Hatte die schon um die Mitte des 16ten Jahrhunderts immer weiter sich ausbreitende Lehre des Reformators Luther und seiner Freunde, auch keinen direkten schädlichen Einfluss, so waren es doch gewiss die Folgen dieses Ereignisses, welche den Verfall derselben durch brüderliche Beihülfe herbeigeführt haben. Denn als die 30 langen Jahre, während welcher unser Vaterland in den ersten Decennien des 17ten Jahrhunderts unter der Furie des Bürgerkrieges schmachtete, verflossen waren, kehrte, als die Gemüther gegenseitig etwas beruhigter wurden, die Glücksperiode der vergangenen Jahrhunderte für unsere Kunst nicht wieder zurück.

Der Protestantismus, äussere Mittel als Anregung zur Rührung und Andacht verwerfend, verdrängte in den Theilen Deutschlands, wo er herrschend wurde, die erhabenen und ehrwürdigen Schöpfungen der Glasmalerei aus den Fenstern der Kirchen, und an ihre Stelle trat das gewöhnliche Fensterglas. Auch auf katholischer Seite war im Drange der Jahre die Verehrung für unsere Kunst entschwunden, und so kam es denn, dass, was den Verwüstungen des 30-jährigen Krieges glücklich entronnen war, durch die in unsere Periode fallende Umänderung des Baustyls völlig verdrängt wurde, indem an die Stelle des germanischen Styles der italische, und ein von der ersten Reinheit und erhabenen Grösse der Antike immer mehr sich entfernender Baugeschmack trat, der später in den bekannten grotesken Styl verfiel.

Auch der Künstler, die Früchte seiner Bemühungen in den Staub getreten sehend, wendete sich anderen Zweigen der Kunst zu, während der Laie, verarmt und ungebildet, den Werth unserer Kunst ganz aus den Augen verlor und dem modischen Geschmacke huldigte.

So kommt es, dass die eigentliche Technik der Glasmalerei in diesen zwei Jahrhunderten ganz verloren ging, und dass es erst unserem Jahrhunderte aufbewahrt bleibt, der ehrwürdigen Kunst des Glasmalens ihre einstige Stellung wiederzugeben.

Diese Zeit nun sehen wir in der 4ten Periode, in den Jahren 1800 bis 1844 erscheinen.

Im Anfange dieses Jahrhunderts nämlich suchte man die längst verloren geglaubte Kunst der Glasmalerei aus dem Moder langjähriger Vergessenheit wieder hervor, und wie der Phönix verjüngt aus dem verzehrenden Feuer emporsteigt, sehen wir unsere Kunst jung und kräftig wieder aufblühen.

Ein Mann war es, dem dieses hohe Verdienst gebührt, *Michael Sigismund Frank,* geboren zu Nürnberg im Jahre 1770.

Zuerst anderen Zweigen der Malerei huldigend, schritt er auf der einmal betretenen Bahn fort, so dass endlich nach jahrelanger, angestrengter Arbeit das Ziel theilweise von ihm erreicht wurde, das er sich im Geiste vorgesteckt hatte.

So sehen wir denn in unserem Vaterlande Bayern die Kunst der Glasmalerei auf's Neue sich beleben und emporstreben, unter der schützenden Aegide König *Ludwigs*, des grossen Kenners und Beschützers der Kunst, von dessen erhabenen Throne seit zwei Decennien durch seine huldvollste Pflege ein neuer Aufschwung der Künste und Wissenschaften über das gesammte Deutschland ausgegangen ist.

Vergeblich möchte man sich wohl bemühen, aus früheren Jahrhunderten ein Beispiel aufzufinden, dass gleichzeitig mit dem Baue einer grösseren Kirche so für die kunstvolle und reichliche Ausstattung mit Glasmalereien gesorgt worden wäre, als es bei der neuen Pfarrkirche in der Au zu München der Fall ist, die bis jetzt als unerreichbar in dieser Beziehung dasteht.

Zwar hat man auch in anderen Ländern, wie z. B. in Frankreich, angefangen, unserer Kunst wieder einige Aufmerksamkeit zu widmen; bis jetzt jedoch sind die Erfolge dieses Unternehmens noch nicht so weit gediehen, dass man einen besonderen Gewinn für die Glasmalerei aus dieser Unternehmung sich in Wahrheit versprechen kann.

Das in gelungener Abbildung beigegebene Glasgemälde befindet sich in der Freiherrlich *von Bibra'schen* Sammlung auf Schwebheim und stammt aus der ehemals Freiherrlich *von Tucher'schen* Familienkapelle in Nürnberg.

Es ist aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, und zwar um das Jahr 1520, gehört also der Blüthezeit der Glasmalerei an.

Vier Schuhe neun Zoll hoch, und zwei Schuhe acht Zoll breit, fehlt ihm zwar hinsichtlich des massiv in Holz geschnittenen Fensterbogens Reinheit des Styls im Verhältnisse von Höhe und Breite, aber der weniger kühn emporstrebende Bogen erinnert an das Sinken der germanischen Architektur in jener Zeit, und die Breite hat um das, was der Höhe nach reinem Style gehört, zugenommen.

Es stellt dieses köstlich in Farbenglanz strahlende Glasgemälde eine Verkündigung der *Maria* vor, die mit einem von *Dürer* verfertigten Holzschnitte *(Bartsch* Nr. 19, *Heller* Nr. 1176) ausser geringen Abweichungen übereinstimmt.

Diese Uebereinstimmung in der Anlage und Ausführung des Bildes versprechen für gewiss, dass es *Dürer* selbst, oder dass er doch die Cartons zu diesem Glasbilde zeichnete; zudem kommt noch in Betracht, dass *Dürer* Einiges in Glas malte, ferner, dass das Schwarzloth am fraglichen Bilde etwas fett aufgetragen ist, und daher mehr die Manier eines Oelbildmalers als Glasmalers verräth, und endlich, dass *Dürer* der Familie des damals in Nürnberg angesehenen und gewichtigen Patriziers *Tucher* äusserst befreundet und zugethan war.

Die Umfassung der Fenster bilden zwei kräftig emporstrebende Bäume, die mit ihren Zweigwindungen die beiden Hauptpersonen und die oben angebrachten Verzierungen mit ihrem Laubwerke umwinden.

Links kniet *Maria*, in tiefe Andacht versunken. Vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch, zu ihren Füssen befindet sich ein Gefäss mit Maiblümchen, dem Symbole der Unschuld.

Rechts von ihr steht der ihr verkündende Engel in langer Gewandung, deren prachtvoller Faltenwurf überrascht.

Oben in einer Rosette sehen wir Gott, den Vater, die goldstrahlende Krone auf dem Haupte, mit der Weltkugel in der Hand, welcher an erhabenem Ausdrucke, kräftiger Zeichnung und vollkommenster Schönheit fast Alles überbietet.

In den ürigen Zwischenräumen erblickt man als Füllungen Eulen und Drachen, so wie in den kleineren die verschiedensten Blumenauschmückungen uns entgegentreten, die unwillkürlich an *Dürer's* Randzeichnungen erinnern.

Th. Sündermahler.

Farbendruck aus dem Schweinfurter Kunstverlag.

Abbildung II.

Federzeichnung aus dem Wessobrunner Codex.

Im Besitze der k. Bibliothek zu München.

Dieses Blatt bringt uns eine Federzeichnung aus dem Wessobrunner Codex, als ältestem Denkmale deutscher zeichnender Kunst.

Um die beigegebene Abbildung gehörig würdigen zu können, lassen wir eine Beschreibung des Codex der zu schildernden Federzeichnung vorangehen.

I.

Beschreibung des Codex nach Aeusserem und Innhalt.

Der Codex, welcher sich unter der Bezeichnung:

Wessobr
53

in der k. Bibliothek zu München befindet, ist Pergament in starken hölzernen, mit weissem Leder überzogenen Deckeln, an denen die Spuren längst verlorener metallener Klappen wahrzunehmen sind, und auf deren vorderem ein gleichfalls pergamentenes Schildchen, mit der Aufschrift:

„*De inquisitione vel inventione sanctae crucis,*“

geklebt ist, das aber gewiss von späterer Zeit herrührt.

Der Einband gehört dem 14. Jahrhunderte an, und das Buch selbst enthält 100 Blätter in 13 Lagen. Jedes Blatt ist auf beiden Seiten mit einer in der Regel 15 Zeilen starken Columne beschrieben; die Zeilen fussen auf Linien, die lediglich mit dem Griffel in das Pergament gezogen, aber nicht strenge von den Zeilen eingehalten sind. Die Schrift ist in der Tinte rothbräunlich, die Ueberschriften Zinnober. Die Initialen sind mittelst farbiger Tintenkleckse ausgezeichnet, die Ueberschriften und Initialen sind manchmal undeutlich, die Schrift in Tinte dagegen ist von fester Hand geschrieben. Der Codex ist übrigens in lateinischer Sprache abgefasst und hat durchaus ein und denselben Verfasser. Er trägt die äusseren und inneren Merkmale seines Ursprungs aus dem 9ten Jahrhundert, ist vollständig und zu seinem hohen Alter gut erhalten. Was seinen Inhalt betrifft, ist er den Hauptbestandtheilen nach ein Collectaneum mystisch allegorischer und symbolischer Deutungen, wie sie zu Zeiten des Mittelalters in der Theologie die wissenschaftlich begründete Exegese vertraten.

II.

Alter und Herkunft des Codex.

Was das Alter des Codex betrifft, so trägt er alle Merkmale des 9ten Jahrhunderts an sich. Ausserdem findet sich in demselben eine von der Sündfluth beginnende, mit dem Jahre 814 n. Chr. schliessende Aufzählung der wichtigsten Weltbegebenheiten von derselben Hand, die den ganzen Codex zusammengetragen hat; ein Beweis für das wahre Alter der Handschrift, die in das Jahr 814 n. Chr. fällt, wie aus einer Stelle: *ab incarnatione domini,* sich schliessen lässt.

Er gelangte im Jahre 1803 aus dem um das Jahr 733 von Herzog Thassilo gestifteten Kloster Wessobrunn in die k. Bibliothek zu München. Vergeblich aber zieht man die Geschichtschreiber dieses Klosters über den eigentlichen Ursprung und die etwaigen Schicksale dieser Handschrift zu Rathe. Zwar ist es gewiss, dass die Entstehung unserer Handschrift in die Regierung des Abtes Adelmar 799—830 fällt, im übrigen jedoch sind die Verhältnisse des Klosters so dürftig bekannt, dass es unmöglich ist, in dem Dunkel der Sagen über dieses Kloster einen festen Fuss zu fassen.

III.

Der illustrirte Theil des Codex.

Nur ein Theil der Handschrift ist mit Federzeichnungen erläutert, nemlich die etwa 19 Blätter füllende Legende vom Funde des heiligen Kreuzes.

Sie ist im Kurzen folgende:

Im Jahre 203 *) im 6ten seiner Regierung zog Constantin der Grosse gegen barbarische Horden, die das romanische Reich bestürmten, zu Felde. Im Traume erschien ihm da eine Gestalt, die auf ein Kreuz mit der Umschrift: *„In hoc signo vinces“* wies. Constantin liess sofort eine Nachbildung des heiligen Zeichens fertigen, griff unter dessen Vortrag den Feind an, und rieb ihn auf. Dieses Wunder begeisterte die Mutter des Kaisers, das in Jerusalem verborgene Kreuz des Heilandes aufzusuchen. Helena reiste zu diesem Zwecke nach Jerusalem, wo ihr jedoch von den Juden viele Hindernisse in den Weg gelegt werden. Endlich erbot sich Judas ihr das Versteck des heiligen Kreuzes zu zeigen. Da er es jedoch selbst nicht genau anzugeben wusste, warf er sich auf die Kniee und erflehte den Beistand des Himmels. Und siehe! Wo das Kreuz verborgen, erbebte die Erde und wundersame Wohlgerüche stiegen empor. Aber man fand nicht ein, sondern drei Kreuze. Welches durch das Blut des Erlösers geheiligt sey, erklärte ein neues Wunder.

Helena hatte nämlich die drei Kreuze auf öffentlichem Platze aufgestellt, und hier geschah es, dass die Leiche eines Jünglings vorbeigetragen wurde. Judas hielt den Zug an, legte zwei der Kreuze, aber ohne Erfolg, auf die Leiche. Sobald sie aber vom dritten berührt wurde, stand der Jüngling auf und lebte. Judas ward bekehrt und erhielt die Taufe. Das Kreuz selbst wurde zu ewiger Verehrung aufgestellt und ein prächtiger Tempel darüber erbaut. — Die fromme Sehnsucht der Helena verlangte aber auch noch Nägel, die ihre Heiligung in den Wundmalen des Erlösers gefunden. Auf ihr eifriges Gebet entbrannte die Stelle, wo sie lagen, von purpurnem Schimmer, und die Nägel erschienen wie flammendes Gold.

So erweckte Helena in Jerusalem den heiligen Christusglauben.

IV.

Die Federzeichnungen.

Dem Vortrage der Legende sind 19 Federzeichnungen eingeschaltet, von denen es an Gewissheit grenzt, dass sowohl Bild als Schrift von einer Hand gefertigt seyen, ob aber als Original oder Copie? lässt sich nur in Ansehung der Schrift, und selbst hier nur mit zweifelhaftem Erfolge untersuchen. Wichtiger ist die Frage: In wie Ferne die Federzeichnungen des Wessobrunner Codex wirklich als das älteste Denkmal deutscher zeichnender Kunst gelten können?

Nimmt man an, dass schon der Fundort einer Handschrift als Indicium ihrer Herkunft gelten kann, wenn auch als sehr entferntes und zweifelhaftes, so ist es als solches doch immer bemerkenswerth, und in Anwendung auf den Wessobrunner Codex, wenn auch nur einigermassen, eine Bürgschaft seines deutschen Ursprungs. Ausser allem Zweifel aber wird derselbe gesetzt durch zwei Hauptstücke seines Innhaltes, dem sogenannten Wessobrunner Gebet und einem lateinisch-deutschen Glossarium. Jenes ist das vielbesprochene und allbekannte Denkmal der ältesten-hochdeutschen Dichtkunst, dieses, auch durch seine Breite als einen wesentlichen Theil der Handschrift sich ankündigend, verdeutscht römische Münze, Maass und Gewicht, und fremder Länder und Städte Namen. Hierin liegt nun doch der Beweis, dass der Codex von einem Deutschen für Deutsche geschrieben worden, und die Gewissheit seines deutschen Ursprungs wird durch die Folie seiner deutschen Bestimmung nur noch glänzender herausgehoben. Dieser Beweis aber schliesst, (soll nicht den haltlosesten und abentheuerlichsten Gegenvermuthungen Raum gegeben werden) offenbar auch den über die Deutschheit der künstlerischen Ausstattung ein, mag nun diese von der Hand des Schreibers stammen, oder von fremder, und, wie die Schrift selber, Original sein oder Copie. Und da das Alter des Codex bereits oben aus dem Anfange des 9ten Jahrhunderts, und zwar dem Jahre 814 n. Chr. erwiesen hergeleitet wurde, welche Periode keine anderen Denkmale zeichnender Kunst auf uns überlieferte, so ist es in jedem Anbetrachte gerechtfertigt, wenn wir die Federzeichnungen des Wessobrunner Codex als das älteste Denkmal dieser Art gelten lassen.

Wir schreiten zur Beschreibung der beigegebenen Abbildung.

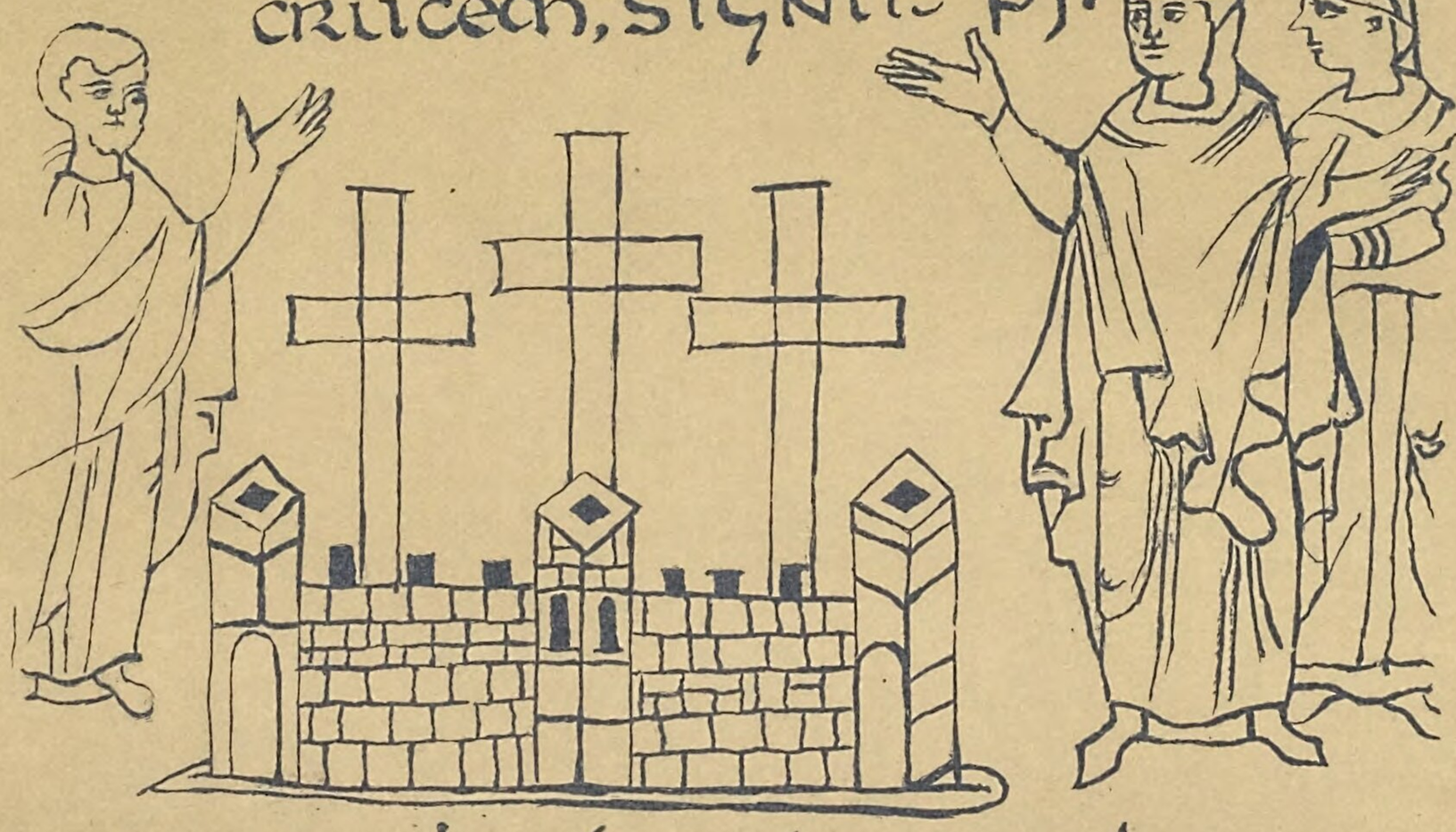
Wie schon oben (s. Nr. III.) angegeben worden, ist ein Theil des Wessobrunner Codex durch Federzeichnungen erläutert, nemlich derjenige, welcher den Fund des heiligen Kreuzes beschreibt.

Der Codex ist mit 19 Federzeichnungen versehen, in welchen uns die wichtigsten und interessantesten Scenen dieser Legende vor Augen gestellt werden.

---

*) Soll heissen 312 n. Chr.

Exponentes eas in medio ciuitatis ecce
tabebant gloriam xpi. VBI ORABAT
cū
CRUCEM, SIGNUM PJ.



Et circa horā nonā ecce ferebatur
mortuus juuenis in grabato. Ir
ad cercandum gaudio plenus
nunc cognoscis dominā di
lectissimum lignum.

Wir haben die 10te Tafel dieser Federzeichnungen ausgewählt, und unterstellen sie hier mit einer getreuen Copie des Originales einer genaueren Besichtigung. Wie auf jeder der anderen Zeichnungen sind auch auf dieser oberhalb und unterhalb desselben Blattes, die die Scene erklärenden Textworte des Codex, welche dann von da auf die nächste Seite übergehen, angegeben.

Die Scene selbst, welche hier abgebildet ist, enthält die Periode der Legende, wo die drei aufgefundenen Kreuze auf einem öffentlichen Platze der Stadt Jerusalem aufgerichtet sind. In gläubiger Erwartung, dass durch ein göttliches Wunder das Kreuz, an welchem Christus sein Blut für die Menschen vergossen hatte, ihnen gezeigt werde, sehen wir zu beiden Seiten derselben, rechts die heilige Helena mit einer Begleiterin stehen. Links erblicken wir den Judas, der den Ort der Verwahrung der Kreuze der Mutter des Kaisers Constantin angegeben hatte, und jetzt begierig darauf harrt, ob der Helena wirklich das wahre heilige Kreuz gezeigt, und ob es seine Wunderkraft bethätigen werde.

Die Worte, welche oberhalb der Zeichnung, in lateinischer Sprache stehen, sind:

Exponentes eas (cruces) in medio civitatis expectabant gloriam Christi. Ubi ornabant crucem cum signo Christi.

Unterhalb derselben folgt weiter:

Et circa horam nonam ecce ferebatur mortuus juvenis in grabbato. Judas crucem gaudio plenus, nunc cognoscis domina dilectissimum lignum.

Dann folgt auf der nächsten Seite:

et virtutem ejus. et tenens grabbatum Judas fecit deponi mortuum. Et posuit super eum primam crucem. Et secundam crucem. Impositam autem tertiam crucem dominicam super mortuum, statim resurrexit, qui mortuus fuerat juvenis et omnes qui aderant glorificaverunt deum.

Dr. **M. A. Gessert.**

Abbildung III.

Grosse gewirkte Tapete. *)

Im Besitze des Hrn. Forstamtsaktuar Sündermahler.

(22′ breit und 14′ hoch.)

Unser treffliches Kunstwerk, denn so darf wohl mit vollem Rechte diese Tapete genannt werden, stellt eine Anbetung der Jungfrau dar, und mit Geist und Geschmack ist dieser von älteren Meistern öfters behandelte Gegenstand auch hier durchgeführt worden. Das Bild *(sit venia verbo)* wird durch einen Baum, eine junge Eiche, ungezwungen in zwei ungleiche Theile getheilt, von welchen die grössere, rechts vom Beschauer, uns die Krippe zu Bethlehem zeigt. Vor derselben unter einem reichen Baldachin und auf einem ebenfalls mit zierlicher Wirkerei versehenen Teppiche sitzt die Mutter mit dem Kinde, während um sie die Weisen aus Morgenland verehrend, anbetend gruppirt sind. Einer derselben, mit reich verziertem und mit Hermelin gefüttertem und ausgeschlagenem Mantel, kniet mit gefalteten Händen und entblösstem Haupte vor der Gottesmutter, während die Krone und ein in Form einer kleinen Kapelle gearbeitetes goldenes Gefäss, die dargebrachten Spezereien enthaltend, neben ihm stehen. Wir haben stets die Intelligenz dieses Kopfes bewundert, der sicher Portrait ist. Der Scheitel ist kahl oder nur von wenigen Haaren bedekt, und die Gesichtszüge sind die eines klugen, energischen Mannes, der zugleich gläubig ist. Zwischen der Jungfrau und dem Knieenden steht der zweite der Könige mit der Krone auf dem Haupte und eine goldene Büchse in den Händen haltend. Sichtlich wartet derselbe, bis die Reihe auch an ihn kommen wird, seine Huldigung darzubringen. Sein Costüm ähnelt dem des knieenden Weisen, nur ist sein Mantel nicht mit Purpur ausgeschlagen, und eine reiche braune Lockenfülle wallt unter der Krone hervor.

Noch weiter zurück in bescheidener Entfernung steht der Mohrenfürst im perlengeschmückten Turban, Pelzmantel und den Scepter in den Händen.

Eine der interessantesten Figuren ist aber die eines Fürsten in Rittertracht, der zunächst dem knieenden Weisen und hinter demselben steht und der Handlung theilnehmend beizuwohnen scheint. Ein reich gestickter Waffenrock, theilweise bedeckt von einem Mantel, ein keck auf die Stirne gedrücktes Barett, und die silberne Weltkugel im rechten Arme, so wie das leichte, durch eine goldene Kette getragene Schwert, bezeichnen den kriegerischen Fürsten des 15. Jahrhunderts. In seiner Linken hält derselbe einen kostbaren Pelz, woraus hervorgeht, dass solcher ebenfalls seine Verehrung durch einige Geschenke darbringen wollte.

Wir können uns nicht des Gedankens entschlagen, in dieser Figur Carl den Kühnen von Burgund zu sehen, und werden, wenn wir auch solches nicht mit Gewissheit aufstellen wollen, doch unten noch einige Gründe für unsere Meinung zu entwickeln suchen.

Ein zierlicher Edelknabe, in der Tracht des bezeichneten Jahrhunderts, steht ganz im Vordergrunde zunächst der trennenden Eiche. Er trägt das mit Juwelen übersäete Prachtschwert des Fürsten und dessen turbanähnliches Barett. Auch er blickt mit jugendlich kecken Zügen auf die Handlung der anbetenden Verehrung, aber fast scheint ihm die Last der kostbaren Waffenstücke an bequemlicher Beschauung zu hindern. Gefolge der Weisen und des ritterlichen Fürsten im morgenländischen Costüme und im europäischen sind in edlen Gruppen um die Hauptpersonen vertheilt, während mit weniger Zermoniel sich die Personen zerstreut zu haben scheinen, die

---

*) Die Entstehung, technische Ausbildung und Bestimmung solcher Wirkereien behalten wir uns vor, in einer der folgenden Lieferungen näher zu beleuchten. Anmerkung der Redaktion.

GROSSE GEWIRKTE TAPETE NACH EINER ZEICHNUNG DES HANS HEMLING IM BESITZE DES K. FORSTAMTS-AKTUARS SÜNDERMAHLER (22' BREIT 14' HOCH.)

weiter entfernt, aber doch theilnehmend die Handlung betrachten.

Wir sehen in ihnen die Dienerschaft der Fürsten, die lobpreisend und tadelnd sich über ihre Herrschaft bespricht. *Tout comme chez nous.*

Die andere, linke und kleinere Seite unseres Bildes zeigt uns als Hauptfigur wieder die Jungfrau mit dem Kinde, in Blumen zu ihren Füssen liegend. Vor ihr knieen die Engel in gestickten und mit Steinen besetzten Mänteln, und der heil. Joseph, schlichten Antlitzes, im langen, nur wenig geschmückten Mantel, leuchtet mit einer Laterne. Es ist die Christnacht, die der Künstler darstellt, mit dem frommen Sinne jener vergangenen Zeit und mit jenem kindlichen Glauben, der dort so grosse künstlerische Leistungen geschaffen hat.

In einem umzäunten Raume, dem Stalle in Bethlehem, geht diese Anbetung der Engel vor sich, und es scheint uns ein eigenthümlicher, wenn auch glücklicher Gedanke des Meisters, ohne weiters das Dach und den grösseren Theil der Wände des Stalles zu entfernen, da uns so ein Ueberblick in den reichen Hintergrund der Landschaft gestattet ist. Einzelnes Mauerwerk und Säulentrümmer, verbunden durch einfaches Flechtwerk, bezeichnen die Grenze des Raumes, und die Hirten, staunend, bewundernd und anbetend, stehen ausserhalb dieser Grenze. Sie haben keine Gewürze des Morgenlands und kein Gold abzugeben von der Zahl ihrer Schätze, und scheinen deshalb in bescheidener Entfernung sich zu halten. Sie wissen nicht, dass sie die köstlichsten Juwelen des menschlichen Herzens darbringen, den frommen Glauben des Gemüths und die Demuth der Erkenntniss.

Hat aber die Phantasie des Künstlers auf der einen Hälfte unseres Bildes einen fürstlichen Ritter zu den Königen des Morgenlands gestellt, so will auch hier eine fürstliche Dame theilnehmen an der Verehrung der Engel und Hirten. Wir sehen sie eben im Begriffe, die niedere Umzäunung zu überschreiten, welche die Hirten umstehen, und sie wird von drei Frauen begleitet, von denen eine wieder eine Laterne trägt. So sind es auch hier die Klänge der Christnacht, (denn wir denken uns in den Geist des schaffenden Künstlers, getragen vom Glauben, über Jahrhunderte), welche die Fürstin bewogen, unter den Ersten zu seyn, die dem neugebornen Weltheilande ihre Huldigung darbringen.

Haben wir aber oben den ritterlichen Fürsten als Karl den Kühnen zu bezeichnen keinen Anstand genommen, so sehen wir in dieser, mit dem Purpur und der entsprechenden reichen Tracht bekleideten Frau eine der drei Gemahlinnen Karl's, und wenn man uns dort nicht geradezu widersprechen wird, so ist auch wohl hier unserer Behauptung beizutreten; denn wir reden von der guten alten Zeit, wo man, doch wenigstens, wenn man gemalt wurde, sein eignes Weib zu begleiten für Sitte hielt.

Fast fürchten wir, uns mit der Beschreibung unseres Teppichs schon zu lange aufgehalten zu haben; aber wir haben eine Vorliebe für dieses Kunstwerk gefasst, die mit verstärkter Macht jedesmal sich erneut, so oft wir, so wie eben jetzt, in ruhiger Beschauung denselben bei günstiger Beleuchtung betrachten.

Nur kurz aber, um nicht die Geduld des Lesers zu ermüden, wollen wir die Landschaft des Hintergrundes und seine Staffage in's Auge fassen, die einer ausführlichen Schilderung wohl vielleicht werth wäre.

Wir wissen nicht, ob es dem freundlichen Leser auch schon eben so, wie uns, ergangen seyn mag, wenn er längere Zeit die gemüthlichen Landschaften jener Zeit sich betrachtet hat.

Es ist dabei in uns fast immer der lebhafte Wunsch rege geworden, uns in ihnen bewegen zu dürfen, uns in jenen alten Schlössern zu ergehen, die Felsen zu erklettern und im Dunkel jener Wälder zu träumen, wenn auch nicht heimisch, denn wir sind ein Kind unserer Zeit, doch ausruhend auf flüchtige Minuten.

Wer uns hier nicht belächelt, wird allein die beigegebene Skizze am besten zu durchgehen vermögen, auf welcher wir rechts den Zug der drei Weisen und eben so jenen der Ritter in verständig und freundlich geordneten Gruppen sich bewegen sehen, durch eine bergige Landschaft mit wohnlicher Feste und zierlichen Baumgruppen, während links uns eine noch reichere Landschaft vor Augen geführt ist, reichlich geschmückt mit Burgen, Städten und Dörfern, mit Felsen und Baumschlag und Schwänen auf dem belebenden Wasser.

Unter den mancherlei Staffagen treten besonders die Hirten hervor, die, auf einer Brücke stehend, verwundert auf den Engel schauen, der, in den Wolken schwebend, die freudige Wahrheit verkündet von der Geburt des Heilands.

So haben wir eine Schilderung unseres Gegenstandes versucht, welche wir trotz der beigegebenen Skizze nicht für ganz überflüssig halten, und es bleibt uns jetzt übrig, von der Ausführung, dem Alter und von dem Meister zu sprechen.

Offen gestehen wir, dass wir uns einige Zeit bedacht haben, wie wir dem freundlichen Leser wohl am leichtesten in Betreff des Meisters unserer Ansicht beizutreten vermögen werden. Wir haben es endlich für das Beste gehalten, demselben ganz einfach unsere Meinung vorzulegen.

Wir glauben, dass der Carton der beschriebenen Tapete von Hans Hemling gezeichnet, und dass die Tapete selbst in Brügge gefertigt ist.

Die Freunde älterer Kunst wissen, mit welcher Vorliebe Hemling eben den Gegenstand behandelt hat, welchen wir ihnen im Vorstehenden zu schildern versuchten, und es ist ihnen bekannt, dass er denselben wiederholt und stets mit Glück dargestellt hat. Als wir aber vor Kurzem einen der ersten Kunstschätze unseres Vaterlandes, die kgl. Pinakothek in München nach längerer Zeit wieder zu besuchen Gelegenheit fanden, fiel uns die ausserordentliche Uebereinstimmung der dort aufgestellten Gemälde Hemlings mit unserer Tapete, sogleich überzeugend in die Augen. Wir haben in den kostbaren Bildern, die diese Sammlung von unserem Meister besitzt, ganz den Geist wieder gefunden, der den Zeichner der Tapete beherrschte, und diess ward uns besonders recht augenfällig bei einem grossen, dort aufgestellten Bilde, welches ebenfalls die Anbetung der Könige darstellt, und aus dem eben so vortrefflichen Gemälde, welches denselben Gegenstand und die sieben Freuden der Maria behandelt. —

Ist es gleich nicht leicht ausgesprochen, was man mit dem Ausdrucke „Geist“ bei einem Kunstwerke versteht, so dürfte es doch unbescheiden erscheinen, solches hier näher entwickeln zu wollen, da wir die Ehre haben, zu Freunden der Kunst und Kennern zu sprechen. Wir begnügen uns daher, es bei dem Gesagten bewenden zu lassen, und fügen blos noch hinzu, dass wir auf jenen Bildern Gruppen fanden, von denen wir bei ihrer Beschauung glaubten, sie Zug für Zug auf unserer Tapete gesehen zu haben, dass wir aber, als wir heimgekehrt, und unsere Tapete wieder in Augenschein nahmen, fanden, dass der vielseitige, und dennoch sich gleich bleibende Genius des Künstlers uns zu einer Selbsttäuschung verleitet. Wenn es gleich nicht mit vollkommner Sicherheit nachgewiesen ist, dass Hemling Karl den Kühnen von Burgund auf seinen Zügen gegen die Schweizer begleitete, so herrscht doch fast kein Zweifel, dass er sich längere Zeit im Gefolge dieses ritterlichen Fürsten befand.

Wenn wir die Sitte jener Zeit bedenken, so mag vielleicht unsere oben ausgesprochene Ansicht gerechtfertigt erscheinen, nach welcher wir Carl den Kühnen und seine Gemahlin als theilnehmend an der Handlung bezeichneten.*) —

Wir setzen die Zeit der Entstehung unserer Tapete etwa in das Jahr 1480, und wenn wir als den Ort der Verfertigung Brügge angegeben haben, so wollen wir unsere Meinung durch den Doppelgrund unterstützen, dass einerseits Hemling sich eben da bekanntlich längere Zeit, thätig und schaffend, aufgehalten, andrerseits aber dadurch, dass in jener Stadt und zu der angegebenen Zeit eben die Tapetenweberei in besonderem Flore kam. — Ueber das Technische der Tapete selbst und deren Erhaltung bleibt uns wenig zu berichten übrig.

Es ist selbe aus Kameelhaar und Seide gewebt, und die technische Ausführung selbst entspricht vollkommen der vortrefflichen Composition des Künstlers.

Die Eigenthümlicheit, die wir schon öfters bei ähnlichen Webereien zu beachten Gelegenheit hatten, dass nämlich der Zahn der Zeit nur wenigen Einfluss auf dieselben auszuüben scheint, tritt auch hier hervor. Sie erscheint vollkommen wohl erhalten, nirgends von Motten zerstört und selbst die Farben haben sich gut gehalten, denn wenn selbe gleichwohl in etwas gebleicht erscheinen, ist es doch so gleichmässig geschehen, dass die Einheit des Colorits nicht auf die geringste Weise gestört wurde. —

Der ganze Teppich ist mit einer ziemlich breiten Bordüre von Blumen in verschiedenen Windungen und Fachwerken zierlich umgeben, und müssen wir noch schlüsslich bemerken, dass die unten auf derselben befindliche Jahrzahl 1505, wie Stoff und Art der Arbeit zeigt, offenbar später aufgenäht worden ist, und wahrscheinlich die Zeit bezeichnen mag, in welcher die Tapete irgendwo aufgehängt wurde.

Dr. **E. v. Bibra.**

---

*) Die Aehnlichkeit, welche wir in dem Kopfe dieses Fürsten, dessen Bildniss uns Hefner in seinen „Trachten des christl. Mittelalters“ II. Abth. Lief. 9 Taf. 54 giebt, finden, bestärkte uns hierin, und bei den colorirten Exemplaren tritt selbe noch deutlicher hervor. Anmerkung des Verfassers.

Redakteur: Th. Sündermahler.

Kunst-Denkmäler

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

L. Bechstein, Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Lucanus**, **J. Meyer**, Chef des bibliogr. Instituts, **Th. Sündermahler** u. **A.**

I. Abtheilung.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Zweite Lieferung.

Schweinfurt, 1844.

Stich, Druck und Verlag des Kunstverlages.

Faust-Denkmäler.

Abbildung IV.

Ein Schildhalter,

Holzrelief

aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Im Besitze des K. Herrn Forstamtsaktuars Th. Sündermahler.

Der Beginn des 15. Jahrhunderts war es, welcher die moderne Kunst aus den Elementen der romantischen entwickelte, und deren hohe Vergeistigung des Irdischen zu einem mehr realistischen Streben herabstimmte.

Wie sich aber in dem Bildungsgange der Kunst überhaupt keine Marken ziehen lassen, die mit kategorischer Schärfe Richtung von Richtung, Styl von Styl, Periode von Periode sondern: ragt in einzelnen Fällen der Geist der romantischen Zeit oft tief in die moderne hinüber, mit allem Blüthenduft und süssem Thau eines Lenzes, der im Uebrigen bereits dem realistischen Wesen eines nachdrängenden Sommers gewichen.

Eine solche Blüthe ist wohl das Kunstwerk, dessen Bild unserem Texte gegenübersteht und von diesem in seiner mehrfachen Bedeutung gewürdigt werden soll:

Genau von der Grösse der Zeichnung in Hautrelief aus Apfelbaumholz geschnitzt, jedoch der deutschen Gewohnheit entgegen ohne Bemalung, zeigt es einen Schildhalter des Nürnberger Patriziergeschlechts der *Pessler*.

Die graziöse Gestalt eines Pagen in wallenden um die Stirne verschnittenen Locken, in der Schecke, der anliegenden Hose und den Schnabelschuhen des beginnenden 15. Jahrhunderts, hält mit der Linken den auf ein zierliches Blumenornament gestützten Schild des *Pessler*'schen Wappens. Die Rechte unterstützt mit anmuthiger Leichtigkeit ein flatterndes Band der Helmzierde, in deren Flügelpaar der Greifenfang des Schilds sich wiederholt.

Sohin nach Inhalt und Bestimmung nur eine heraldische Dekoration ist aber diess Schnitzwerk durch so viel edlen Geschmack, durch eine so zarte und liebenswürdige Behandlung, eine so geistige Belebung des Gegenstandes geadelt, dass es ohne Bedenken den anziehendsten Erzeugnissen deutscher Kunst zugezählt werden darf.

Wir überlassen es dem Kennerblick des Betrachters, selbst herauszufühlen, wie würdig das Ganze in seiner hohen Einfachheit angeordnet und wie korrekt es in seinen Proportionen ist, wie edel und weich die Linien so in Körperform als Gewandung fliessen, und welch' lautere zarte Anmuth aus der eigenthümlichen Gefühlsweise des Bildwerks uns anspricht.

Ganz unvergleichlich aber finden wir das naive, zumal in Miene und fast vorschreitender Stellung des Fusses ausgesprochene Pathos des Figürchens, welches, wie im Gefühle seiner aristokratischen Mission, das Wappen mehr zu gebührendem Respekte präsentirt als mechanisch festhält.

Die Bestimmung dieses anmuthigen Kunstwerks für einen Nürnberger Patrizier lässt auch den Ursprung desselben um so weniger ausserhalb der kunstreichen Vaterstadt seines Eigeners suchen, als gerade hier die Technik kleinen Schnitzwerkes in Holz schon frühzeitig zu hoher Vollendung ausgebildet und besonders seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts weithin berühmt ward; wie denn auch der Form- und Holzschnitt vornehmlichst der fränkischen Schule Ausbildung und Verbreitung dankte.

Ebenso genügt ein Blick auf die Beschaffenheit seines plastischen Stoffes, auf Costüme und heraldische Motive des Bildwerks, die Zeit seiner Entstehung in's 15. Jahrhundert zu setzen. Ein zweiter, tieferer, in die Eigenthümlichkeit seiner künstlerischen Auffassung,

weisst mit Bestimmtheit auf eine vor*dürer*'sche und *wohlgemuth*'sche Periode.

In welcher Weise *Dürer's* Zeit und Schule eine solche Aufgabe gelöst hätte, zeigen ähnliche, in einer der Schnitzerei verwandten Technik, dem Holzschnitt, ausgeführte Werke dieses Meisters, z. B. das Doppelblatt der liirten *Scheüerl*'schen und *Tucher*'schen Wappen, das des *Hektor Pömer,* Probstes zu St. Lorenz, oder auch das Wappen mit den drei Löwenköpfen.

Figurirter und heraldischer Theil in diesen Darstellungen sind, ersterer von einem naturalistischen, letzterer von einem phantastischen Gepräge, welches dem Geiste unseres Meisters völlig fremd ist. Besonders gefällt *Dürer* sich in einer Ueberfülle seiner Helmzierden und Wappenmäntel, die nicht selten in den üppigsten Wucherungen exotischer Pflanzen ranken, und mit der edlen Einfalt unseres Reliefs in diesem Theile noch mehr aber in den zu wahrhaft antiker Schönheit geläuterten Formen des Blumenornaments, worauf das Wappen ruht, auf sehr augenfällige Weise kontrastiren.

Wohlgemuth dagegen gibt uns in seinen hinterlassenen Werken keine Anhaltspunkte obiger Art. Und wenn auch seine künstlerische Eigenthümlichkeit überhaupt, welche bei Darstellung bewegter Handlungen zwar in Härte und Unnatur zu verfallen pflegt, in ruhigeren Momenten aber oder bei Gestalten idealerer Bedeutung nicht selten mit einem Strahle warmen Gefühles für Anmuth und Würde hervorbricht, dem Wagestück, unsern Schildhalter ihm oder seiner Schule anzueignen, nicht geradezu entgegen ist: so liegt doch in diesem Kunstwerk ein so tiefer Zug vollendeter gereifter Schönheit, welcher wir bei *Wohlgemuth* vergeblich nachspüren, und höchstens nur in einzelnen Erzeugnissen oberdeutscher Schulen wieder begegnen.

Da unglücklicher Weise *Doppelmeier's* Nachrichten von nürnbergischen Künstlern erst von einer späteren, als der Entstehungszeit unseres Reliefs, anheben, und auch *Murr* und *Kiefhaber* mit ihren Notizen nicht bis zu letzterer hinanragen: so bleibt uns nicht einmal ein Name, an den sich irgend welche Vermuthung über die Meisterschaft des Werkes knüpfen liesse.

Von diesem ist daher nur — Alles in Allem — noch zu sagen: dass es als eine Spätblüthe des edelsten Geistes, welcher die Skulptur des 14. Jahrhunderts besonders gegen dessen Ende beseelt, und die graziöse Eigenthümlichkeit ihres Styles durch vollere und weichere Eindrücke zu mildern gesucht hatte, vereinzelt am Baume des nürnberger Kunstlebens trieb, und zwar in jenem Abschnitte des fünfzehnten Säkulums, da die fränkische Schule sich noch nicht aus strengen und starren Gegensätzen zu den oberdeutschen entwickelt, und in dieser abweichenden Richtung als eine selbstständige festgesetzt hatte — also vor 1450.

Auch über das patrizische Geschlecht des Bestellers und ersten Eigeners dieses Kunstwerks erlauben die uns zu Gebot stehenden Quellen kein Mehreres zu berichten, als dass ein *Georg Pessler* laut eines sonst mittelmässigen Porträtstichs und dessen erklärender Unterschrift 1536 als letzter Probst bei St. Sebald in Nürnberg verstarb.

Dr. **Gessert.**

A. Müller sc.

HOLZRELIEF AUS DER 1TEN HAELFTE DES 15TEN JAHRHUNDERTS

im Besitz des K. Forstamtsaktuars Th. Sündermahler.

(Im natürlicher Grösse.)

Abbildung V.

Der Dom zu Halberstadt.

Jedes Land hat seinen eigenthümlichen Charakter, jede Stadt ihre eigenthümliche Physiognomie; über die Residenzen der Fürsten ragen Schlösser und Paläste, über die alten Bischofstädte Thürme und Kirchen hervor, welche denselben ein grossartig ehrwürdiges Ansehen verleihen. Halberstadt, eine der ältesten Bischofstädte in Norddeutschland, die ehemalige Hauptstadt des von *Karl dem Grossen* gestifteten Bisthums, dessen Grenzen sich selbst über Magdeburg, Merseburg und über einen grossen Theil der Altmark hinausdehnten, ist auch eine der reichsten an Kirchen. 2000 Wohnhäuser sind von 14 Kirchen und 20 Thürmen überragt; sie präsentiren sich auf den Eisenbahnstrassen von Braunschweig und Magdeburg am Ansehnlichsten, weil hier der Harz, insbesondere der mächtige Brocken, den Hintergrund bildet.

Unter diesen Kirchen zeichnet sich die schon 1005 geweihte Liebfrauenkirche durch ihr hohes Alter und durch die grossartigste Einfachheit des romanischen Baustyles, wie der Dom durch die hohe Vollendung des deutschen Baustyles, durch die ungewöhnlich schlanken und leichten Verhältnisse, durch den grossen Reichthum und die Zierlichkeit der Architektur aus; ja er steht in diesem Allen dem Dome zu Cöln näher, als irgend eine andere Kathedrale in Deutschland. Als Einleitung zur Betrachtung des Domes schicken wir eine chronologische Uebersicht der wichtigsten Kirchen in Halberstadt voran, da diese zusammen die Entwickelung der verschiedenen, in Deutschland zur Ausführung gekommenen Kirchenbaustyle vom Jahre 1000 bis zum Jahre 1500 repräsentiren.

Die Liebfrauenkirche ist schon um das Jahr 1000 erbaut, ihre Grundform die der Basilika. Das Hauptschiff ist nach Morgen durch eine halbrunde Tribüne oder Abside geschlossen. Die Seitenschiffe, bedeutend niedriger, gehen von dem westlichen Thurme bis zu den Kreuzarmen und sind dann auch wieder neben dem Chore fortgesetzt und gleichfalls durch Absiden, im Halbkreis-Bogen, geschlossen. Die Wände des Hauptschiffes ruhen auf einfachen Pfeilern mit Kämpfergesimsen und entsprechenden Basen, wie auf Rundbogen, die auf den Pfeilern ruhen. Die Gewände zwischen dem Chor und dessen Seitenschiffen sind voll, hier mithin keine Verbindungen, diese vielmehr wie Kapellen eingerichtet und dem Dienste der Compatronen geweiht gewesen. Thüren und Fenster sind mit Halbkreisbogen überwölbt, die Decken der Kirche und Seitenschiffe ursprünglich flach gewesen, im 12. Jahrhundert aber überwölbt; diese Wölbungen aber in neuerer Zeit wieder entfernt, weil die Wände dem Druck derselben nicht länger ohne Gefahr zu widerstehen vermochten. In die Ecken des Schiffes und der Kreuzarme sind im 12. Jahrhundert unten 4-, oben 8eckige Thürme eingebaut. Von ausserordentlichem Kunstwerthe und hohem Interesse sind die Stuckreliefs, lebensgrosse Figuren Christi, der Maria und der 12 Apostel mit einem Fries, in welchen Darstellungen römischer Mythen. Wir gedenken nächstens eine Abbildung derselben zu geben. Wichtig sind auch die Wandmalereien aus dem 11., 12., 14. und 15. Jahrhundert, auf welche wir auch gelegentlich zurückkommen werden.

Die Burkardikirche gehört auch dem romanischen Style an. Das Hauptschiff ruht gleichfalls auf 4eckigen Pfeilern mit Kämpfergesimsen und Halbkreisbogen. Die Decke des Hauptschiffes ist flach, die der Seitenschiffe im Halbkreisbogen überwölbt, ganz eigenthümlich nicht nur der Chor im Viereck geschlossen, sondern auch von den Seitenschiffen im Viereck umzogen, da sie um den Chor herum fortgesetzt sind. Auch in dieser Kirche sind vier Triumphbogen mit Halbkreisbogen.

Die Morizkirche, gleichfalls im Basilikenstyl, hat sehr kurze, nahestehende Pfeiler und Halbkreis-

bogen, welche die Wände des Hauptschiffes tragen; der Chor ist im Viereck geschlossen, die Seitenschiffe, deren Aussenwände im Spitzbogenstyl erneut sind, gehen aber nur von den Thürmen bis zu dem Kreuze. Die Triumphbogen sind auch hier Halbkreisbogen.

Die Paulskirche liegt wieder der Burkardikirche näher, der Chor ist aber im 14. Jahrhundert im Spitzbogenstyl erneuet, und die Aussenwände der Seitenschiffe wesentlich verändert.

Die St. Andreas- und St. Katharinenkirche im schönen edlen Style des 14. Jahrhunderts können wir übergehen, da der Dom diesen Styl in höchster Vollendung repräsentirt.

Der Dom, von welchem hier eine Abbildung der Nordseite gegeben ist, zeigt in den ältesten Theilen, dem Unterbau der Thürme bis mit dem Glockenhause, also im eigentlichen Portalbau, die Zeit von 1180 bis 1220, die wir als Uebergangsperiode bezeichnen, und welche auch die aus Halbkreisbogen gebildeten Friese, welche theils unter dem zweiten Aufsatze um die Thürme herumlaufen, theils die Rosen umrahmen und in etwas veränderter Gestalt auch als Ornament der beiden Halbkreisbogen auftreten, welche den Thürsturz des Portales bilden, bezeichnen. Das Hauptportal hat einen ziemlich hohen und breiten Spitzbogen, in der Mitte einen Pfeiler, auf welchem zwei Rundbogen den Thürsturz bilden. Die Fenster haben im Aeussern gedrückte Spitzbogen, im Innern gekoppelte Halbkreisbogen. Besonders charakteristisch für diesen Styl ist die Zerlegung der sehr hochgestreckten, mithin stockartigen Säulenschafte durch Knäufe in zwei und mehrere Glieder.

Urkundlich ist, dass der Portalbau 1181 begonnen, und dass der Domprobst *Johannes Semeca* 1235 am linken Thurm, an der Nordseite, zu bauen angefangen hat, dass die Bauten bis zu den Jahren 1260 — 1280 eifrig fortgesetzt, der Chor aber erst 1345 vollendet ist. Das Aeussere des Domes bietet sichere Anhaltspunkte für diese Perioden, wie für den Umbau am Südgiebel, gegen 1500.

Die ersten drei, den Thürmen zunächst stehenden Strebepfeiler, welche lebhaft an die der Kathedralen zu Rheims und an die der Metropolitankirche auf dem Hradschin zu Prag erinnern, gehören den Jahren 1235 — 1240 an. Sie haben auf dem ersten Absatze an drei Seiten offene Bilderhäuser mit freistehenden Säulen und spitzen, nicht durchbrochenen, nur mit Blattwerk verzierten Dächern. Ohne alle anderen Verzierungen erheben sich diese Pfeiler bis über das Dach der Abseiten, von wo ab die steinernen Strebebogen bis an die Mauern des Kirchenschiffes unter dem Gesims anlehnen und als Gewölbstützen dienen. Die grossen Fenster zwischen diesen Pfeilern sind im edelsten und elegantesten Spitzbogenstyl, das Stabwerk der Fenster aus Kreisbogen construirt, hat einen dem im Cölner Dome gleichen organischen Bau. Die nächsten drei Strebepfeiler, nach 1250 gebaut, zeichnen sich durch die reichste, geschmackvollste Gliederung aus und gehören zu dem Zierlichsten, Edelsten und Vollendetsten, was der Spitzbogenstyl aufzuweisen vermag. Sie haben auf dem ersten Absatze zwei offene Bildernischen mit auf kleinen Säulen ruhende Consolen, Fuss und Bilderdach; darüber ein Aufsatz mit scheinbar Durchbrochenem, mit Spitzbogen in Spitzen ausgehend, mit der bekannten altdeutschen Blume geschmückt. Darüber erheben sich wieder ein Paar Spitzen, gleichfalls mit Blumen und Blattwerk reich verziert. Eine ähnliche Spitze erhebt sich auf der Abdachung der Pfeiler. Die freien Strebebogen erheben sich hier weit schlanker, deren Decksteine bildet ein zierliches Gesims, oben mit stark vorstehenden Acanthusblättern zierlich geschmückt. Das Maurerwerk des Bogens ist da, wo es am breitesten an die Mauer des Kirchenschiffes anlehnt, durchbrochen und mit Rundkleeblättern geschmückt. Die Höhe der Kreuzgiebel correspondirt mit der Höhe des Hauptschiffes. Der nördliche hat ein schönes Portal mit Reliefs im Giebelfelde; der südliche ein ungewöhnlich hohes und grosses Fenster, welches durch einen Rundbogen, wie durch einen Thürsturz getheilt wird, mithin der Periode des 14. Jahrhunderts angehört. Aus dieser Zeit ist auch der Chor, noch etwas später die Chorkapelle eingebaut. Hier sind überall die Strebepfeiler wieder einfacher und schmuckloser und dadurch schwerer erscheinend. Frauenschuh, Eselsrücken, Fischblase findet sich hier in den Ornamenten theils im Stabwerk der Fenster, theils an den Spitzen der Pfeiler und der Brüstung, welche auf dem Gesimse des Schiffes um die ganze Kirche herumläuft. Es gibt keinen Dom, bei dessen Innerem die höchste Aufgabe des Spitzbogenstyls, das Himmelanstrebende, in so vollkommenem Maasse erreicht ist, wie bei dem Halberstädter. Die schlanken, gegen 80 Fuss hohen Säulen, die bedeutende Höhe zur Breite der Kirche, das durch die bunten Fenster gedämpfte Licht in den unteren Theilen, das helle Licht im Oberbau, — das Alles zieht Auge, Herz und Seele nach oben. Die Menge der Säulen sind wie tausend Gebete, die aus dem Halbdunkel zum Aether aufsteigen, und die auch uns zum Mitgebet stimmen, zur Mitverehrung des allmächtigen Gottes. Der Bau im Ganzen wie im Einzelnen hat eine Vollkommenheit und ist auch durch den Ton des Gesteins von so wundervoll melodischer Harmonie, dass man auch ohne Predigt und Gesang

stets in eine wahrhaft religiöse Stimmung versetzt wird. Das Mittelschiff, auf Pfeilern und Spitzbogen ruhend, bedeutend höher und natürlich auch im Verhältniss breiter als die Seitenschiffe, ist einfach im Spitzbogen, die Seitenschiffe verschiedenartig gewölbt. Das Kreuzschiff ist mit dem Hauptschiffe von gleicher Höhe und Construction, stern- und netzartig gewölbt. Die Pfeiler bestehen aus einem starken Hauptcylinder mit vier vollen freien Säulen, zwischen welchen wiederum etwas dünnere Säulen paarweise stehen. Bei den ersten Pfeilern sind diese dünneren Säulen frei, darum beim Anschlagen klingend, bei allen denen, deren Bau nach 1260, aber nur $^7/_8$ Säulen, da sie ausserdem im festen Mauerverbande mit der Hauptsäule stehen. Die Pfeiler im Kreuze sind bedeutend stärker, als alle übrigen. Das Bogenwerk ist überall tief eingelegt, in den Abseiten aber nicht durchgehends vollständig und regelmässig, da einzelne unten geradaufsteigende Gurten und nur oben wirklich Bogenschenkel haben.

Die Seitenschiffe der Kirche gehen völlig durch und umschliessen auch den Chor; in den östlichsten Bogen ist nach aussen die Bischofkapelle eingebaut. Der Chor selbst ist von den Abseiten durch eine fortlaufende steinerne Mauer, oben mit einer Gallerie mit Kleeblattornament, nach Westen, also dem Hauptschiffe zu, durch den Bischofstuhl gesondert. Die Wandflächen sind mit Fensterblenden belebt.

Der Bischofstuhl selbst, aus drei ungemein hochgeschwungenen Spitzbogen, geraden und gewundenen Spitzen bestehend, ist in seinen Gliederungen ausserordentlich reich und von der zierlichsten Construction und Ausführung, ja eine unerschöpfliche Fundgrube für gothisches Ornament, für welche keine Beschreibung ausreicht. Der Bischofstuhl ist später eingebaut und erst um 1500 mit Figuren geschmückt.

Vorstehende Beschreibung mit der nördlichen Ansicht des Domes wird hoffentlich genügen, um den Charakter des Domes zu bezeichnen und eine allgemeine Idee davon zu geben*).

Die im Dome befindlichen Alterthums- und Kunstwerke dagegen dürften noch öfter Stoff zu genaueren Untersuchungen und Beleuchtungen für diese Blätter zu geben im Stande seyn. Wir wollen wenigstens die werthvollsten hier aufzählen. Das älteste sind die *Diptycha consularia* aus dem vierten Jahrhundert, von Elfenbein höchst kunstreich gearbeitet. Auf dem Mittelfelde der einen Tafel ist der erste Consul mit der *Toga praetexta*, den *Scipio* mit zwei Ahnenbildern in der Rechten, die *Mappa* in der Linken; auf dem andern der zweite Consul mit der einfachen *Toga*, rechts und links die Trabanten, abgebildet. Auf den oberen Feldern beider Tafeln eine Sitzung beider Consuln zwischen *Minerva* und *Apoll*, daneben Trabanten. Auf dem unteren Felde der ersten: gefangene Krieger; auf der zweiten: eine Königin als Gefangene, von Kriegern bewacht. — Dann ein Evangelienbuch mit schönen Initialen, auf den Deckeln Reliefs von Elfenbein in romanischem Styl. Angeblich ein Geschenk *Karl's des Grossen* bei der Gründung des Stiftes.

Ganz besonders hoch werden von Vielen die alten Kunstwerke geschätzt, welche Bischof *Conrad*, welcher den Dogen von Venedig bei der Eroberung von Byzanz begleitete, um 1200 von Byzanz mit nach Halberstadt gebracht und im Dome auf dem Altar des heiligen Stephan niedergelegt hat. Hierzu gehört eine silberne vergoldete Brodschüssel von 16 Zoll Grösse. Auf dem Boden eine Kreuzigung von getriebener Arbeit und die Einsetzungsworte des Abendmahls mit griechischer Schrift. Der innere und äussere Rand ist mit Halbkreisbogen und diese wieder mit Apostelköpfen geziert. Ferner zwei Schalen von Kupfer mit Emaille und Gold verziert. Auf der einen, deutlich im Hauptfelde eine sylphenähnliche Gestalt mit einem Saiteninstrumente, in den übrigen Feldern allerlei tanzende Gestalten und Thiere, durch Arabeskenverschlingungen theils gesondert, theils verbunden. Die Figuren auf der zweiten weniger deutlich, aber so viel die Konturen erkennen lassen, gleichfalls mit ausserordentlich feinem Geschmack und Kunstgeschick gearbeitet. Eine der Schalen hat einen Ausguss, in der Schaale sind an dieser Stelle nur einige kleine Löcher, durch welche eine Flüssigkeit abgelassen worden seyn wird. Ueber den ehemaligen Gebrauch derselben ist man nicht einig. — Unter den Reliquarien ist eine grosse Tafel aus dem 11. Jahrhundert, sind mehrere uralte pokalartige Gläser und Arme mit Gold, Silber und Edelsteinen verziert, zum Theil von kunstreicher Arbeit. Unter den Schnitzarbeiten zeichnen sich ein Marienaltar von *Hippopotamus Zahn*, ein Crucifix von Elfenbein, vorzüglich aus; unter den Gusswerken ein Löwe, eine verkleinerte Ausgabe,

---

*) Es ist eine sehr ausführliche Beschreibung des Domes, seiner Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze, mit Grundriss, Querdurchschnitt u. s. w., von dem Verfasser dieses Aufsatzes erschienen, und diese ebenso für Architekten, als für Freunde der mittelalterlichen Architektur und alterthümlichen Kunstschätze zu empfehlen.

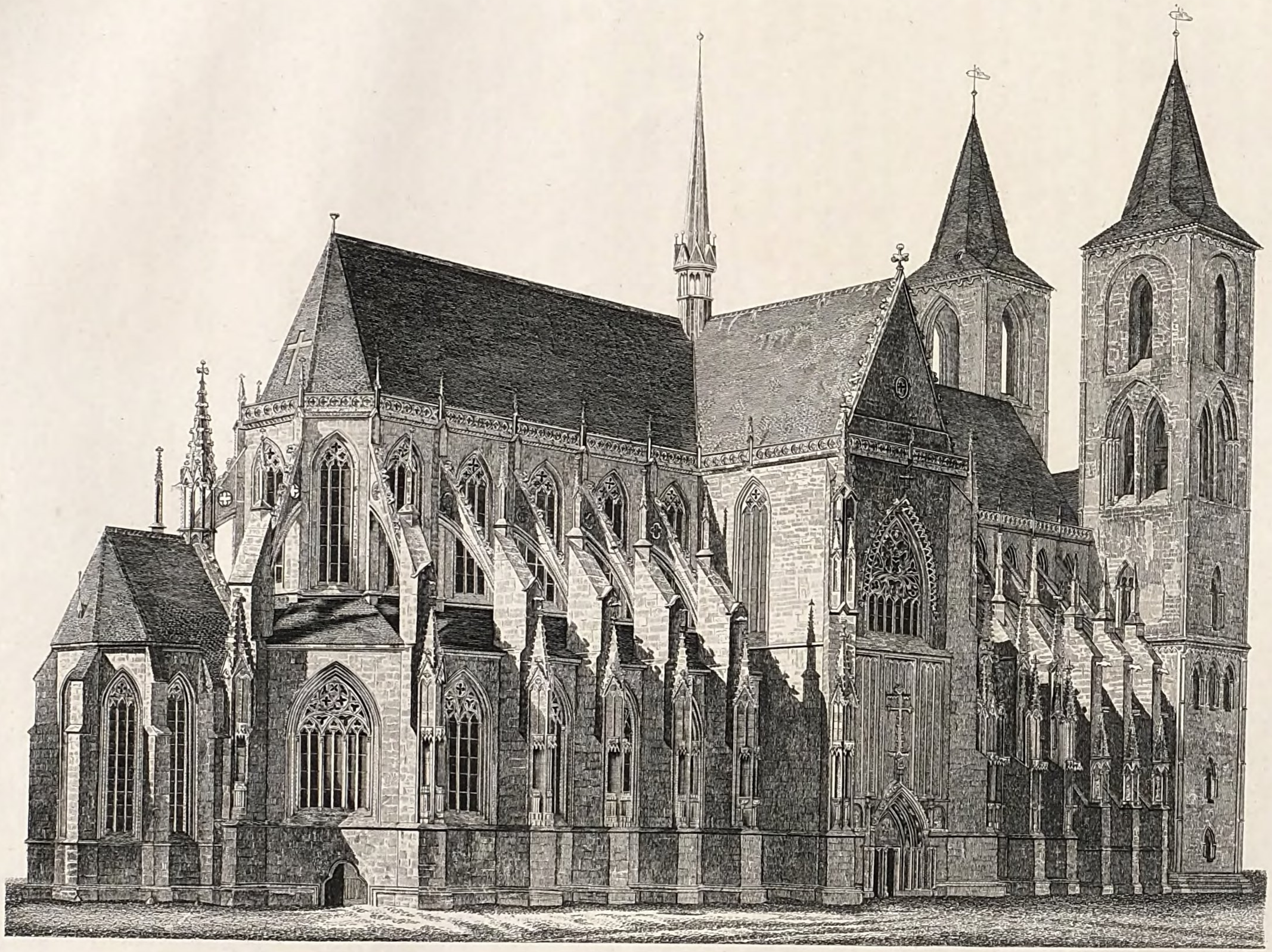
Anmerkung der Redaktion.

genau mit dem correspondirend, der als Löwe *Heinrich's* von Braunschweig auf dem dortigen Burgplatze steht und von 1200 gehalten wird.

Auch an gewirkten Tapeten ist der Dom reich; sie dienen als Wandzier über den Chorstühlen und sind auch in den Farben sehr gut erhalten. Dieselben gehören drei verschiedenen Stylen an. Christus und die Apostel tragen den rein byzantinischen Typus, möglich dass auch diese durch den Bischof *Conrad* mit von Byzanz gekommen sind. Der heilige *Georg,* das Opfer *Isaak's* u. s. w., haben einen Typus, der zwischen dem ägyptischen und byzantinischen mitten inne liegt; *Karl der Grosse* auf dem Throne, in den Ecken die Brustbilder des *Cato, Solon, Socrates* und *Plato*, trägt den Charakter der Zeit *Otto's I.*

Unter den alten Bischofornaten, deren Zahl sich über dreissig beläuft, ist einer, welcher gleichfalls der romanischen Zeit angehört. Der Kragenbesatz, von Silberstoff gewirkt, enthält Darstellungen Christi und der Zwölfboten, deren Styl mit dem der Tapeten übereinstimmt. Aehnliche Darstellungen haben sich auch unter den Wandmalereien in der Liebfrauenkirche gefunden, welche kürzlich unter der Kalktünche entdeckt worden sind, und die ohne Zweifel dem 11. Jahrhundert angehören. Denn viele derselben waren zum Theil durch die Kappen der Gewölbe verdeckt, welche urkundlich, und wie das auch hier in der Einleitung gesagt ist, schon 1150 eingebaut sind, jedenfalls also erst als man eine Erneuerung des Inneren für nothwendig oder doch sehr wünschenswerth hielt. Eine genauere Zusammenstellung dieser verschiedenartigen Kunstwerke, welche im Styl und im Typus so innig verwandt sind, dürfte sicher von allgemeinem Interesse seyn, indem überhaupt keine gleich alte Wandmalereien in Deutschland aufgefunden und bekannt geworden sind.

Dr. **Fr. Lucanus.**



DEUTSCH-ROMANISCHES ORNAMENT AUS DEM DOME ZU TRIER.

(XII Jahrhundert)

Abbildung VI.

Deutsch - romanisches Ornament

aus dem Dome zu Trier.

(XII. Jahrhundert.)

Ein Freund unseres Unternehmens beschenkt dieses mit der Zeichnung eines deutsch-romanischen Bogenornaments aus dem Dome zu Trier. In der beiläufigen Grösse von 2′ Breite und 6′ Länge stehe es seit Unvordenklichem in der Mauer eines Nebenschiffs. Diess ist Alles, womit der verehrliche Einsender seinen uns dankbar verpflichtenden Beitrag zu erläutern für gut fand. Um so schmerzlicher fühlen wir die Dürftigkeit dieser Notiz, als uns *Schmidt's* vortreffliche und in ihrer Art vielleicht einzige »Baudenkmäler in Trier«, welche wohl ein Näheres über diess interessante Fragment enthalten dürften, gerade nicht zu Gebote stehen. Nach Erwägung der eigentlichen Aufgabe unseres Unternehmens jedoch fanden wir hierin nicht Grundes genug, die Veröffentlichung eines so charakteristischen Denkmals deutsch-romanischer Kunst unsern Freunden vorzuenthalten, erlauben uns vielmehr, indem wir sie in Vollzug setzen, ihr einige unmassgebliche Vermuthungen über seine Herkunft anzuschliessen. Der Dom von Trier ist eine in Stein geschriebene Geschichte der Architektur in Deutschland von den Zeiten der Römer bis auf unsere herab. Alle Phasen dieser Kunst sind an jenem merkwürdigen Bau in prägnanter Weise repräsentirt; denn er erlitt nicht allein in allen Zeiten, da die jeweilig herrschenden Systeme auf dem Gipfelpunkte ihrer Entwickelung standen, sondern auch während der Uebergangsperioden eines Styles zum andern namhafte An- und Um-Bauten. Ursprünglich römisches Werk aus der Zeit *Constantin's* und im Charakter der alten Basiliken, wurde er um die Mitte des 11. Jahrhunderts nach Westen, und in der zweiten Hälfte des 12. östlich erweitert; anfangs des 13. überwölbt und demgemäss umgeändert gewann er in nächster Zeitfolge durch den Anbau der Liebfrauenkirche und des Kreuzgangs an Ausdehnung, erhöhte im 15. Jahrhundert seine Thürme, und gab noch im 18. seinem Schiffe die Kreuzform. Wenden wir diese kurze Chronik des Trierer Dombaues auf die Herkunft unseres anziehenden Fragments an, so erscheint es etwa als ein Detail der im 12. Jahrhundert unternommenen Erweiterung des Domes, denn seine besonnene Mässigung des phantastischen Elements, seine geist- und schwungvolle Behandlung zeigt von einer Durchbildung des Geschmacks, welche erst die spätere Zeit der romanischen Kunst in Deutschland charakterisirt, und zu der noch mehr oder minder barbarischen Auffassungs- und Behandlungsweise der beiden früheren Jahrhunderte einen anmuthigen Gegensatz bildet. Es ist nun anzunehmen, dass es in Folge eines der späteren Baufälle entweder an seinem ursprünglichen Standort verblieb, aber nur aus seinem dekorativen Zusammenhang gerissen, oder dass es von dort in einen der neuen Anbauten versetzt wurde. Eine genaue Bezeichnung seines jetzigen Platzes könnte der einen oder andern dieser Vermuthungen Relief geben. So aber bleiben sie schwanke Rohre, wenn ihnen nicht das bessere Wissen eines unserer Freunde einen stützenden Stab zugesellt.

Dr. **M. A. Gessert.**

Redakteur: Th. Sündermahler.

Kunst-Denkmäler

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

L. Bechstein, Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Lucanus**, **J. Meyer**, Chef des bibliogr. Instituts, **Th. Sündermahler** u. **A.**

I. Abtheilung.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Dritte Lieferung.

Schweinfurt, 1844.

Stich, Druck und Verlag des Kunstverlages.

Kant's Denkmal

Abbildung VII.

Aus dem Musterbuche
eines Kunstschreibers und Buchmalers.

In der k. Bibliothek zu München.

(1400 — 1450.)

Wen versetzt nicht schon die mystische Chiffer *Cod. membr. c. p. (Codex membraneus cum picturis)* mit plötzlichem Zauber in's Reich der heitersten Farbe, des graziösesten Formenspiels, der holdesten mit allem Tiefsinn strenger Christgläubigkeit so wundersam gepaarten Naivität? Wer von unsern Lesern theilt nicht das Gefühl des *Faust*'schen Famulus:

Und ach! entrollst du gar ein würdig Pergamen,
So steigt der ganze Himmel zu dir nieder — ?

Gewiss, der grosse ernste Baum der Kunst trieb nie ein süsser blühend Schoss, so recht geeignet als leichter Kranz die Stirn zu gürten, und mit berauschendem Duft in zauberhafte Träume zu wiegen, als die edle Kunst der Miniature. Du legst dein sinnend Haupt in ihren Schoos, und jach sprosst ein ganzer Frühling von Blumen und Ranken, und überwölbt dich funkelnd und klingend mit einem phantastischen Gitter. Bunte Vögel schaukeln in seinem anmuthigen Gewinde und naschen von feurig schwellenden Beeren; hochwürdige Heiligenbilder, von verklärendem Gold umflossen, erscheinen und verschwinden in ernster Milde auf diesem arabesken Grunde; abentheuerlich, spuckhaft Gethier bricht zuweilen, schreckend und neckend, aus dem Riesenkelch einer fabelhaften Blume; aber still und hehr, einem Meteore gleich, strahlt zu deinen Häupten eine in alle Pracht *Salomonis* gekleidete Initiale. — Welch' bunte, bewegte, phantastische Welt, in ewig wechselndem Spiele immer Neues aus Neuem gebärend! Wie oft hast du dich mit herzinniger Lust in sie versenkt, lieber Leser, und ihre unergründlichen Wogen über dich zusammenschlagen lassen! Dann aber sahst du die Fee da unten immer nur in ihrem krystallenen Prunkgemach, in der ganzen Fülle ihres Schmucks, in fertiger Schöne. Reichst du mir aber vertrauend die Hand, so sollst du auch einmal ihr Ankleidezimmer belauschen, die Geheimnisse ihres Putztisches, die mannigfaltigen zerstreuten Kosmetika, die sie zu einem so harmonischen Ganzen zu verschmelzen weiss. Ich will dich in die Werkstätte ihrer Reize geleiten, und du sollst sehen, wie der Genius nicht allein die Kunst macht; wie auch der Fleiss, die Uebung, das Studium jenen erziehen und regeln müssen. Ich schlage dir nämlich das Skizzen- und Musterbuch eines alten Meisters der Miniature auf. Der prächtige Schmuck der Handschriften, in seine verschiedenen Elemente aufgelöst, bedeckt hier als *membra disjecta* die pergamentenen Blätter. Was in seiner Vollendung und Anwendung so leicht und unmittelbar, fast wie ein improvisirendes Spiel der Feder, des Pinsels, wie ein fliessendes Capriccio sich ausnimmt, erscheint hier als besonnene Studie, als die Errungenschaft eines vielfach gewendeten Versuchs. Umgekehrt aber findest du gerade hier wieder die ächten Impromptu's und Attrapen einer schöpferischen Phantasie in all' der Ursprünglichkeit und kecken Frische, wovon die Handschriften selbst, die nicht wohl eine Correktur zuliessen und überhaupt wegen ihres hohen Werthes die vorsichtigste Behandlung verlangten, Nichts, oder nur ängstliche und gemässigte Wiederholungen aufzuweisen haben. Und eben in diesem Genre entfaltet unser Musterbuch einen absonderlichen Reichthum. Wer sein Fertiger? ist unbekannt. Einer alten Inschrift nach gehörte es seiner

Zeit dem Grafen *Eberhard* von Würtemberg und Mömpelgard, also dem väterlichen *Eberhard* im Bart; und da dieser 1495 zum Herzog erhoben wurde, weist der Grafentitel auf ein schon früheres Besitzthum, wie denn auch Styl der Zeichnung und Sprachform einiger technischer Glossen den Ursprung des Buchs in den Anfang des 15. Jahrhunderts und ein Land schwäbischer Zunge setzen. Leider ist es defekt, denn es enthält nur 26 aus ihrer ursprünglichen Folge gerissene Pergamentblätter in grossem 8vo, deren alte Paginirung auf die einstige Gesammtzahl von wenigstens 114 schliessen lässt. Der schweinlederne Einband ist neuere Zuthat und zum Glücke nicht aus der Werkstätte eines *Prokrustes*. Die Blätter sind fast alle auf beiden Seiten bemalt. Die ersten führen uns gleich in eines der anmuthigsten Naturreiche. Sie sind mit prächtigem Gevögel, insonderheit aus dem Geschlecht des Psittichs, bedeckt. Nichts wohlgefälliger, als diese leuchtenden und doch zu so süssem Einklang verschmelzenden Farben, diese graziösen Linien! Und dabei welche Fülle und Wechsel der Darstellung! Gleich prächtigen Tulpenbeeten wimmeln diese Blätter von einer Ueberzahl jener buntgefiederten Schwätzer. Ihnen folgen mährchenhafte Vierfüssler, die Lindwürme der alten Heldensage, Greife, Drachen und andere Bestien, so mit Glück in einer Versuchung des heil. *Antonius* debutiren könnten, oft lächerlich in ihrer Schreckhaftigkeit, wo nicht Ausgeburten des schalkhaftesten Humors. Dann kalligraphische Proben, scharf und keck, mit mässigem Geschnörkel, das nur bescheidenen Zöpflein gleich im Nacken der Buchstaben baumelt, während die gleichzeitige Nürnberger Schreibekunst, Modistik genannt, ihrer Fraktur schon ungeheuerliche Allongen aufstülpte. Dass den verschiedenen Federproben die Adresse: »unserem lieben *Stephan,* Schreiber der Stadt Prag,« unterläuft, genügt keineswegs zu einem ernstmeinenden Schlusse auf die Person des Rubrikators, steht auch mit der schwäbischen Mundart der Glossen in einigem Widerspruch. Zu unserer Freude macht sich die Kalligraphie nicht sonderlich breit im Buche, und auf ihre öde, dornige Haide folgt sofort ein üppig wucherndes Gartenland. Die gesammte Pflanzenwelt spendet die farbige Pracht ihrer Blüthen, rankt Stengel und Blätter zu zierlichen Arabesken, durchflicht sie mit leuchtenden Blumenkelchen und saftig strotzenden Früchten, und hascht mit neckenden Polypenarmen nach phantastischen Menschen- und Thier-Bildern, um sie in ihre bizarren Gewinde zu verschlingen. Recht ernsthaft blickt zu diesem grotesken Spiele die Schaar der goldbrokatnen Initialen, gravitätischen Shahs in reichen Kaftans vergleichbar. Sie erheben sich, ihren malerischen Theil behaglich auf dem Divan des graphischen wiegend, in mannichfachen Rangstufen bis zu ordentlichen Grosssultans über einander. Als die Padi's ihres Geschlechts aber, als das schwere Geschütz im Arsenal eines Buchmalers, stehen die grossen prunkenden Metamorphosen, in welchen sich die graue Raupe zum schimmernden Falter, der todte Buchstabe zum selbstständigen lebenden Bilde entpuppt — jene bedeutsamen, in sich abgeschlossenen, historischen und landschaftlichen Darstellungen mit und noch häufiger ohne inneren Bezug zum Texte, den sie gleichsam als mächtige Randsteine abgränzen. In ihnen tritt das künstlerische Element nicht mehr dem graphischen koordinirt oder gar ihm dienend auf, sondern selbstständig, mit hoher Ueberlegenheit, und die Geltung eines isolirten, in sich abgerundeten Kunstwerks ansprechend. Auch in dieser Gattung von Bücherschmuck entfaltet unser Rubrikator ein tüchtiges Talent, verfährt aber gerade hier am meisten skizzenhaft. Und, wie uns scheint, vollkommen der Natur gemäss. Denn wenn in der Arabeske und Groteske dem an kein Gesetz der Naturwahrheit, nur an das der Harmonie gebundenen phantastischen Spiele der Farbe eine so hohe Bedeutung zukömmt: so könnte ein zugleich der Einsicht und Auswahl der Besteller dienendes Musterbuch mit kahlen und nur dem Techniker verständlichen Andeutungen eines so entscheidenden Elements sich keineswegs begnügen, wogegen diese für landschaftliche und figurirte Darstellungen, welche sich in Bezug auf Farbe nur innerhalb des gemeinbekannten Wahren und Natürlichen bewegen, völlig ausreichten. Doch ist auch Manches aus dem Gebiet der Arabeske nur mit der Feder gerissen. Vielleicht ging auch dessen Anwendung nicht auf Farbe ein. Ein solches Beispiel gibt u. A. das von uns im *Facsimile* wiederholte letzte Blatt des Skizzenbuchs. Enthalten seine Vorgänger mitunter auch sinnigere, je nach Erfindung und Ausführung für Geschichte und Technik der Miniature mehr charakteristische Proben, so hatte dagegen unsere Wahl auch die Möglichkeiten der vervielfältigenden Presse und das ihr leichtest Handhäbige gebührend zu berücksichtigen. Und so unterstelle ich denn, freundlicher Leser, deinem nachsichtigen Beschauen gerade diese Proben einer Kunst, welche, als sie vor vier Jahrhunderten ihre Farben mischte, wohl schon eine wehmüthige Ahnung ihres nahen Todes hegte. Sie starb an der Erfindung der Buchdruckerkunst. Als eines ihrer interessantesten Vermächtnisse aber befindet sich der hier besprochene Codex unter den Cimelien der Münchener Bibliothek.

Dr. **M. A. Gessert.**

Farbendruck aus dem Schweinfurter Kunst-Verlag

DAMENBRETTSTEIN AUS DEM 15TEN JAHRHUNDERT
im Besitz des K. Forstamtsaktuars Th. Sündermahler.
(Im doppelter Grösse des Originals.)

Abbildung VIII.

Ein Bretstein.

Elfenbeinschnitzwerk aus dem XIII. Jahrhundert

im Besitz des Forstamtsaktuar Th. Sündermahler.

(Doppelte Grösse des Originals.)

Die romanische Kunst besitzt ziemlich bestimmte Grenzen, und einen Styl, der wiederum seine besondern Stufen der Entwicklung und Ausbildung einfasst. Anfangs erblicken wir die eigenthümliche Richtung, nach welcher sie trachtet, vermengt mit rohen und unkultivirten Formen; es fehlt ihr Wärme und Leben, auch ist eine Entartung der Antike deutlich ersichtlich. Der Zutritt des germanischen Volksgeistes tritt anfänglich auf robuster, theilweise phantastischer Weise hervor. Diess ist die Periode des zehnten und der grössere Theil des eilften Jahrhunderts. Alsbald aber erhielt die romanische Kunst Gediegenheit, Karakter, und obgleich noch Unbeholfenheit, Schwere und Befangenheit im Ausdruck des Gefühles vorherrscht, so erhielt diese doch einen lebenvolleren Organismus. Erst im zwölften Jahrhundert tritt sie freier und sicherer hervor. Sie gewinnt an Lebendigkeit, Klarheit und Lebensfülle; nur bisweilen sehen wir noch die Eindrücke jener nordisch phantastischen Gebilde. Sie verblieb fast bis zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts auf dieser Stufe. Ja sie näherte sich in diesem Jahrhundert mit erhöhtem Betriebe wieder zum klassischen Alterthum hin; denn obgleich im gedachten Jahrhundert durch das vieljährige, unruhige und bewegte Treiben der Völker des mittlern Europas, theils aus fremdartigen, theils aus verwandten, namentlich aus germanischen Elementen, Staaten entstanden, und obgleich der germanische Volksgeist durch neuere Fortbildung es so weit gebracht hatte, dass er selbstbestimmend auf die weitere Gestaltung des Kunstlebens von nächstem Einflusse sein musste; so finden wir im Verlaufe des dreizehnten Jahrhunderts vor dem Beginne des „germanischen“ Styls dennoch einen merkwürdigen Aufschwung und eine grosse Annäherung an die Eigenthümlichkeiten der Antike.

Gerade aus jener Zeit vor dem Schlusse des romanischen Styles ist der Damenbretstein, den wir in doppelter Originalgrösse hier durch ein Bild ersichtlich machen. Auch hier leuchtet uns hoher Ernst und klassische Würde entgegen. Ein Streben nach Läuterung der Formen antiker Kunst ist unverkennbar. Das Ganze stellt den Kampf des *Samson* mit dem Löwen vor; er ist mit feinem Gefühl und mit Sinn für die Natur gearbeitet, und nur in Einzelnheiten noch etwas starr. Um den Stein steht der Hexameter:

„Samson hunc fortem fortis viceratque leonem.“

(Und der muthige Samson besiegte den tapferen Löwen.)

Die Elfenbeinschnitzwerke aus jener Zeit wurden grösstentheils zu dekorativen Zwecken verwendet, daher man Reliquienbehälter und Verzierungen von Schmuckgeräthen, Kästchen und Bücherdeckeln mehrfach noch antrifft. Mehrere solcher Schnitzwerke bewahren u. A. die k. k. Sammlung in Wien, in welcher sich einige ähnliche Damensteine befinden, die k. Bibliothek zu München, die k. Bibliothek zu Bamberg, die Stadt-Bibliothek zu Nürnberg und die Kunstsammlung des Herrn Professor *von Reider* zu Bamberg. Im Allgemeinen jedoch ist das Gebiet der Elfenbeinschnitzkunst noch ein sehr unangebautes, so schöne Ernten dort auch zu gewärtigen stehen; daher hoffen wir, dass noch öfter in diesen Blättern ihrer gedacht werde.

Th. Sündermahler.

Abbildung IX.

Chorgestühl

aus der

Stiftskirche zu Wimpfen im Thal.

(XV. Jahrhundert.)

Wie überhaupt die deutsche Skulptur erst durch die Einführung des germanischen Baustyls gehoben ward und an Verbreitung gewann, war es auch ein besonderer Zweig derselben, welcher eben aus dem innersten Wesen dieses Styles sich entwickelte, und mit ihm blühte und welkte — die Bildschnitzerei der Altäre und Chorgestühle.

Die Entwickelung der germanischen Architektur war nämlich ihrer Natur nach nichts anderes, als eine Auflösung der starren Massen, welche sie im 12. Jahrhundert vorfand, in ein geistig bewegtes Leben.

Diese Beseelung der Form erstreckte sich, nachdem sie die Bauten selbst in allen ihren, einen vollendeten Organismus bildenden Gliederungen durchdrungen, bezüglich der Kirchen auch auf die vom christlichen Ritus gebotene Ausstattung ihres Inneren — auf Altarwerke, Sakramentsschreine, Chorgestühle, kurz den gesammten gottesdienstlichen Apparat.

Das nämliche Princip — das der aufwärts strebenden, Sinn und Geist des Beschauers emporziehenden Bewegung — welches die Starrheit der Mauer brach, die antike Ruhe des Rundbogens zum beweglichen Aufschwung des Spitzbogens trieb, schlanke Pfeiler emporschiessen und in noch schlankere Gurte sich verästen liess, selbst das Dach zu hoher pyramidaler Steigung nöthigte, und endlich im Knaufe des mit kühnen und zuletzt fast masselosen Gliederungen in den Himmel ragenden Thurmes ausrastete: das nämliche Princip belebte den steinernen Würfel, welcher seither zum Altare diente, gliederte seine Masse, und liess aus dieser ein sinniges Zierwerk, welches selbst die Darstellung des Erhabensten in sein ornamentales Spiel zog, zu andächtiger Erbauung emporwachsen.

Das nämliche Princip erzog die Colonnen steinerner Armstühle, welche sonst den Chor der niedern Geistlichkeit aufnahmen, zu jenen hohen, reichen und oft so phantastischen Baldachinen und Ueberlaubungen, die sofort uns vorschweben, wenn wir eines Chorgestühls erwähnen hören; oder trieb jene kunstreichen Tabernakel, deren zierliche Ornamentik die Höhe der Münster erstrebt, und, als genüge ihnen auch diese nicht, sich sanften Schwunges wieder abwärts neigt — jene Filigranwerke der Skulptur, deren wunderbare Verknotung und Leichtigkeit die Fabel vom erweichten Steine in's Leben rief.

Insonderheit war es das Ende des 14. und das 15. Jahrhundert, welches in dieser Weise die innere Ausstattung der Kirchen mit deren architektonischer Eigenthümlichkeit in ein harmonisches Verhältniss setzte, und so die Wirkung beider vervollständigte und in eine gemeinsame und um so grossartigere verschmolz.

Das Material, welches hiebei in Anwendung kam, war wegen seiner leichteren Bildsamkeit im Allgemeinen, besonders aber in Rücksicht der zierlichen Ausführung, welche die oft nur geringe Dimension der Gegenstände erheischte, so wie auch aus Gründen der Bequemlichkeit im Gebrauche, meist nur Holz. Selbst die höhere Skulptur verschmähte diesen plastischen Behelf für selbstständige statuarische Schöpfungen nicht, welche der Grieche nur der edelsten, ihm freilich leicht verfügbaren Marmorarten für würdig hielt.

Die Technik dieser Werke zerfiel in Tischlerarbeit, Bildschnitzerei, Vergoldung und Bemalung. Letztere war jedoch den Altarwerken mehr geläufig,

als dem Chorgestühl, bei welchem das Holz meist in seiner Naturfarbe belassen und höchstens mit einem nährenden Firniss getränkt wurde.

Die Altarwerke erheben insgemein über dem eigentlichen Altartische und der sogenannten Staffel einen architektonisch verzierten Schrein, von dessen vergoldetem Grunde mit eingepresstem Teppichmuster runde oder halberhabene Gestalten von Bildschnitzer-Arbeit (zuweilen auch von Haustein, gebranntem Thon oder Stukko), in der Regel aber im Schmuck natürlicher Farben sich lebendig abheben. Häufig zerfällt das Werk in einen Mittelschrein, welcher Statuen, und zwei schmälere Seitenschreine, welche Relieffiguren enthalten, und, an den Aussenseiten mit Gemälden geschmückt, über jenen als Flügel gedeckt werden können. Das architektonische Ornament darüber, wie es gemeinhin vorkömmt, entfaltet in seiner zierlich emporstrebenden Fülle alle Reize des germanischen Styles, und beurkundet gleich dem Ganzen durch Farben und Vergoldung die völlig gemeinsame Thätigkeit der Skulptur und Malerei.

Eine solche Vereinigung verschiedener technischer Kräfte fand bei dem Chorgestühl nicht statt. Aus leicht erklärlichem Grunde.

Wenn nämlich bei dem künstlerischen Bedürfniss, das einzelne Bildwerk zum Ganzen seiner Umgebung in ein passendes Verhältniss zu setzen, die Farbenpracht der gemalten Fenster und die von ihr dem gesammten Innern mitgetheilte Stimmung auch eine bunte Ausstattung der dort aufgestellten Skulpturen erheischte, so war diese in höherem Maasse für das Altarwerk nöthig, welches schon auf den ersten Eindruck hin als ein Hauptpunkt des heiligen Bauwerks sich kund geben sollte. In der That wurde deswegen die der Bildschnitzerei sonst gemeinsame Färbung beim Altare hauptsächlichst durch die Pracht einer fast künstlerisch durchgebildeten Vergoldung gesteigert, welche, mit jener sinnreich verbunden und oft mit silbernem Glanze wechselnd, selbst das Farbenlicht der Fenster überstrahlte. Ganz verfehlt aber blieb diese wesentliche Absicht des Altarschmucks, hätte das so nah gerückte und mit ihm auf einem auszeichnenden Platz, dem Lettner, gruppirte Chorgestühl seinen bescheidneren Prunk nicht untergeordnet, und so über die eigene, menschlichere Bestimmung die göttlichere des Altars, als des Trägers der höchsten Mysterien, anerkennend und feiernd erhoben. Nicht aber stand es dieser Unterwerfung, war sie einmal in irgendwelcher Weise, wie hier durch den Verzicht auf wetteifernden Farbenschmuck, ausgesprochen, hindernd im Wege, dass das Schnitzwerk des Chors den Styl, welchen es in Uebereinstimmung mit dem Ganzen des Monuments festhielt, so künstlerisch als möglich durchbildete, und in solcher Zierde wiederum vor andern nach ihrer Bestimmung minder bedeutsamen Schreiner- und Schnitzarbeiten der Kirche sich auszeichnete.

Und hieran liessen es auch die alten Meister nicht fehlen, die mit dem üppigsten Aufwande von Geschmack und technischem Geschick Alles, was nur das germanische Ornament an Eigenthümlichem, Reizendem, Prächtigem und selbst Groteskem vermochte, auf diese Chorstühle übertrugen, und sie ordentlich in phantastische Mährchen, in holde Räthsel für unsere Einbildungskraft verwandelten. Die Fügigkeit des Materials erlaubte ganz besonders dem humoristischen Hang der Kunstperiode, in welcher die meisten dieser Werke erstanden, sich in ungemessener Freiheit zu ergehen, und die Widersprüche des Lebens oft neckend, oft mit verzehrender dämonischer Gewalt in dem willkürlichen Spiele ihres Messers zu versinnlichen.

Die nicht geringe Zahl solcher uns erhaltener Denkmäler lässt errathen, wie ausgebreitet einst diese Kunstübung war.

Eine wissenschaftliche Zusammenstellung der hervorragendsten, je nach ihrem für die verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte charakteristischen Style und den nationalen und provinzialen Eigenthümlichkeiten ihrer künstlerischen Auffassung, wäre gewiss von besonderem Werthe.

Nicht ohne Schwierigkeit dürfte sich hiebei die Bestimmung ihrer Meister erweisen. Die Bildschnitzer, nach der Natur ihres plastischen Stoffes zur Tischlerzunft gehörig, während die Meister der Steinskulptur eine eigene Steinmetzzunft bildeten und zu den Bauleuten gehörten, gaben in hoher Bescheidenheit ihren Namen nur selten oder in bisher noch unentzifferten Monogrammen kund, während die Werke der farbigen Holzskulptur, besonders Altarschreine, weit öfter hierüber Aufschluss geben, wenn auch hier häufig der Name des Malers für den des Schnitzers hingenommen werden dürfte.

Mit mehr oder weniger Bestimmtheit wurden seither ermittelt: *Jörg Syrlin*, der Aeltere und Jüngere, welche in den Jahren 1468, 1469 und 1474 die grossartigen und meisterhaften Chorstühle des Ulmer Münsters schnitten. Von der Hand des Jüngeren rührt auch das Chorgestühl im Kloster Blaubeuern (1496), und ein anderes in der Kirche zu Geisslingen von 1512. Letzteres widerlegt zugleich die, in anderer Form auch auf andere Meister angewandte Sage, die Cisterzienser von Blaubeuern hätten ihn nach Vollendung ihres Chorgestühls geblendet, auf dass der

Ruhm, ein in seiner Art einziges Kunstwerk zu besitzen, durch nichts Aehnliches bedroht werde. Viele andere schöne Chorstühle in schwäbischen Kirchen und Münstern, so in Hall, in Tübingen u. s. w., namentlich der schöne Beichtstuhl des Herzogs *Eberhardt* im Bart in der Amanduskirche zu Urach, weisen auf eine gemeinschaftliche Schule zurück, an deren Spitze wir die Meister *Syrlin* erblicken. Auch die Chorstühle in St. Stephan zu Wien mit Reliefs aus der Passionsgeschichte und andern Darstellungen tragen die Namensziffer eines *Syrlin*, und zwar des älteren. Ein in derselben Gattung der Skulptur rühmlichst genannter Zeitgenosse des letzteren, *Simon Baider* von Constanz, fertigte 1470 im Dome daselbst das Schnitzwerk an den Thorflügeln des Hauptportals — Szenen aus dem Leiden des Herrn. Ein anderer preiswürdiger Bildschnitzer seiner Zeit war *Heinrich Schichart* von Singen, Bürger von Herrenberg, welcher für den Chor der dortigen Stiftskirche ein grosses Gestühl mit einer Menge geschnitzter Bilder in schönem Flachrelief aus der heil. Schrift und christlichen Legende im Jahre 1517 ausführte. Ob die Namen *Michael Wohlgemuth's*, der die Arbeit der schönen Altarwerke in der Marienkirche zu Zwickau und Ulrichskirche zu Halle (1479 und 1488) leitete, *Veit Stoss's* (1474 — 1542), dessen künstlerische Thätigkeit wohl schon vor der Uebersiedelung nach Nürnberg in seiner an weltberühmten Altarwerken reichen krakauer Heimath geblüht hatte, *Hans Bruggemann's*, des Meisters der höchst eigenthümlichen und bedeutsamen Altarschnitzerei im Schleswiger Dome, *Dürer's*, der von jedem Zweige der Kunst brach, *Herlen's*, dem wohl mehr als der malerische Theil des grossen Altarwerkes der zwölf Boten zu St. Jakob in Rothenburg a. d. T. (1466) zugeschrieben werden darf, ob die Namen eines in der Steinskulptur kunstreichst bewährten *Adam Krafft* (1507), *Tilman Riemenschneider* (1499 — 1513), *Loyen Hering* (1518 — 1521), *Conrad Vlauen* (1523) u. A., in irgend einer Weise auch mit dem mannichfachen, den Gegenden ihrer einstigen Thätigkeit noch erhaltenen Chorgestühl in Zusammenhang zu bringen, und ihnen wenigstens das mittelbare Verdienst der Entwürfe und Zeichnungen für solche Werke einzuräumen wäre, steht bis zu einer durchgreifenden und vergleichenden Kritik des noch Vorhandenen dahin.

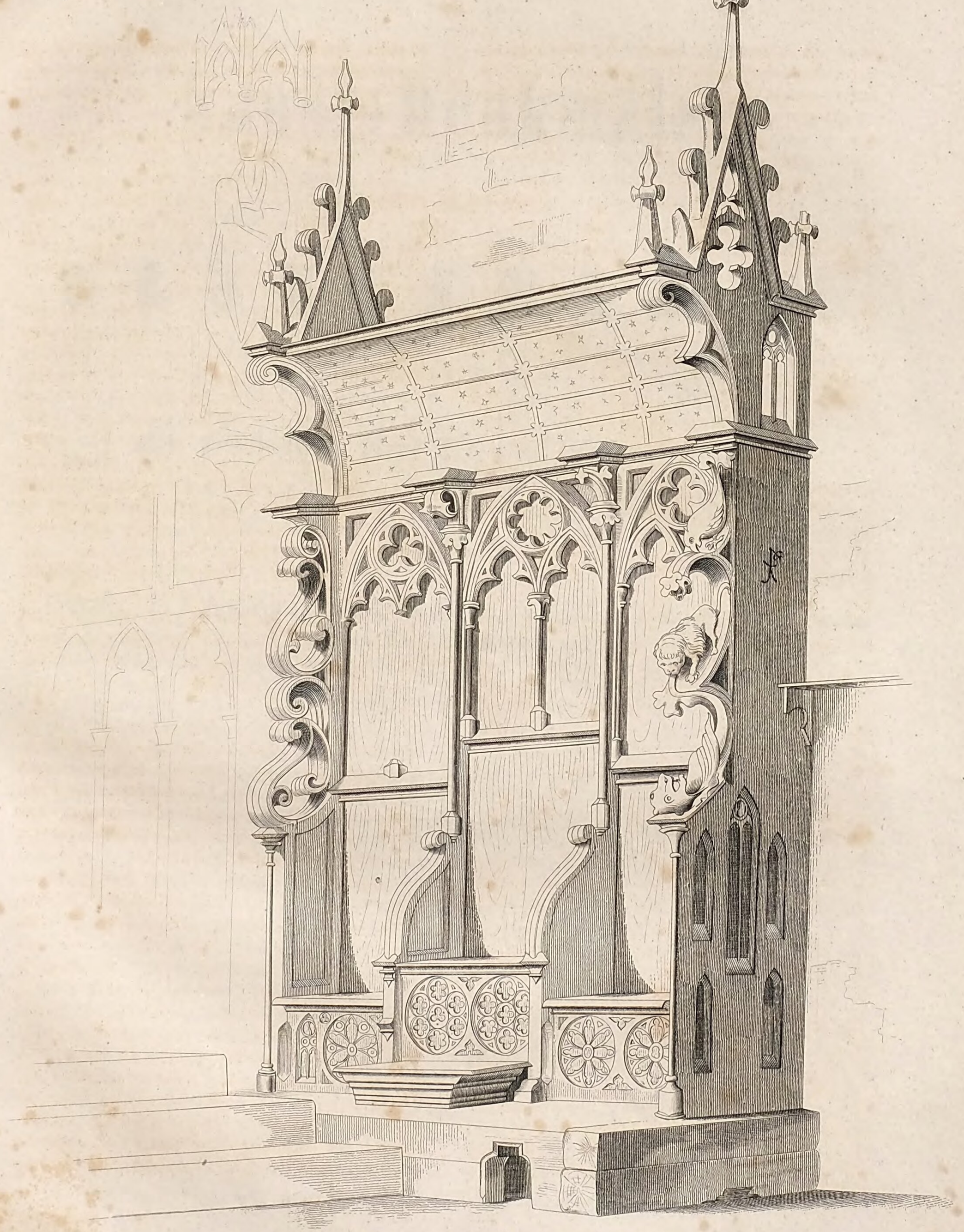
Die wachsende Theilnahme für die, den Denkmälern der Baukunst und Malerei gegenüber, seither nur sehr stiefmütterlich bedachte Bildnerei des deutschen Mittelalters berechtigt auch für diesen so beachtenswerthen Zweig derselben zu schönen Hoffnungen. Für deren Verwirklichung aber vermag die Unzulänglichkeit unserer Kräfte vorläufig einen nur geringen Tribut, in der Veranschaulichung eines Musters aus der Wimpfener Stiftskirche, zu entrichten. Ist dieses auch minder grossartig in seiner Anlage, minder zierlich und reich in der Ausführung, als andere Beispiele dieser Kunst, so mag es in freundlicher Nachsicht doch immer als ein nicht unbrauchbares Glied der grossen Kette hingenommen werden, deren die deutsche Forschung in Ansehung des mittelalterlichen Bündnisses der Bildschnitzerei mit der Tischlerkunst zu einem wesentlichen geschichtlichen Resultate annoch bedarf.

Vom Meister des Werks und dessen Entstehungszeit wissen wir nur Weniges zu berichten. Von ersterem nämlich kennen wir nur sein, den Wandungen des Chorgestühls eingerissenes Monogramm:

und den Mangel einer hinzugefügten Jahreszahl ersetzt einigermassen der Styl des Werkes, wonach dieses dem Schlusse des 15. Jahrhunderts zu entstammen scheint. Es erweist sich sohin als eine neuere Zuthat des um 1250 vom Stiftsdekane *Richard von Dietersheim* neuerrichteten Baues.

Dr. **M. A. Gessert.**

Redakteur: Th. Sündermahler.



CHORGESTÜHL AUS DER STIFTSKIRCHE ZU WIMPFEN IM THAL.

(XV Jahrhundert)

Kunst-Denkmäler

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

L. Bechstein, Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Lucanus**, **J. Meyer**, Chef des bibliogr. Instituts, **Th. Sündermahler** u. A.

I. Abtheilung.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Vierte Lieferung.

Schweinfurt, 1844.
Stich, Druck und Verlag des Kunstverlages.

KLEINES SCHNITZWERK

VON

Albrecht Dürer. (1513.)

Im Besitz des Herrn Melchior Boisserée in München.

Abbildung X.

Kleines Schnitzwerk

von

Albrecht Dürer.

(1513.)

Im Besitz des Herrn Melchior Boisserée in München.

Wäre das Sprichwort vom deutschen Fleisse nicht älter als *Dürer*, so hätte es sicherlich von dessen rastloser Kunstübung seinen Ursprung genommen. Wahrhaft rührend ist diese Hingebung, ja völlige Auflösung eines Menschenlebens in so nimmermüde und vielseitigst schaffende Kunst. Jene zartgeformten Hände — *Adami* rühmt von *Dürer: digitis nil dixisses vidisse elegantius* — welche wunderbare Menge grossartiger und zierlicher Werke jeglicher Kunstgattung gestalteten sie innerhalb einer so kurz gemessenen Lebensfrist! Nicht das Drängen seiner »Rechenmeisterin", wie *Dürer* selbst die ihm angetraute *Agnes Frei* benamset, nicht das Knöcheln des „pösen Weybs, das ihme dag und nacht zu der arbeyt hertiglich gedrungen," wie *Pirkheimer* in seinem Trauerbriefe an *Hans Tscherte* klagt, — nicht diese gemeinen Hebel dürfen der ausserordentlichen Thätigkeit des allversuchenden Meisters unterstellt werden; der Genius in ihm, der in seinem Streben zum Höchsten nirgends Befriedigung fand, und so in rastlosem Ringen von Werk zu Werk, von Kunst zu Kunst trieb, hätte auch ohne die Zufälligkeit jenes äussern Impulses der Nachwelt einen nicht mindern Schatz unsterblicher Denkmäler hinterlassen. Nicht die Missgunst häuslichen Glücks war es, die ihn „ausgedorrt wie eyn Schaub", — die göttliche Flamme, die, ein ewiges Vestafeuer, in seinem Busen brannte, verzehrte und verkohlte in ihrer Sehnsucht nach dem Urlicht, dessen Ausfluss sie war, die irdische Hülse. Die geistige Frische, welche die Erfindung, die liebende Sorgfalt, welche die Ausführung seiner Werke verherrlicht, widerspricht vollkommen der Annahme eines moralischen Zwanges, der seine schöpferische Kraft gespornt und gemeistert hätte. Solche Zucht hätte allen ihren Ergebnissen einen unverkennbaren Stempel, ein geistiges *T. F. (travaux forcées)* als Monogramm eingebrannt, von dem wir in der That keine Spur entdecken. Nur innere Nothwendigkeit liess den Pinsel, den Grabstichel, das Schnitzmesser ordentlich verwachsen mit seiner kunstreichen Hand, die er auf seinem Bildnisse mit graziöser Schaustellung das Pelzwerk über der Brust zusammenfassen lässt, und ihr so ein dankbares Monument zu setzen scheint. Die Unwiderstehlichkeit dieses künstlerischen Dranges liess ihn selbst während des Ueberganges von einer seiner grossartigen Schöpfungen zur andern nicht feiern. Er kannte nicht die Pausen müssiger Erholung. Selbst seine Ruhe war produktiver Natur. In diesen seltenen Momenten, die er nur spärlich sich vorwog, spielte seine müde Hand, indess sein Geist der Grösse neuer Entwürfe nachsann, mit bildsamem Wachse, das sich wie unwillkürlich zum anmuthigen Modelle eines Goldschmiedewerkes gestaltete, oder schnitt wie im Traume aus der Härte des Elfenbeins ein Figürchen von wunderbarer Feinheit, oder riss in eine Eisenplatte, in kecken und freien Zügen, einen phantastischen Einfall. In die Kathegorie dieser geistreichen Erholungsspiele seiner Kunst gehört wohl auch eine Reihe kleiner Schnitzwerke in Holz, Speck-

stein und feinen Marmor, wenn auch bei weitem nicht Alles, was unserem Meister in dieser Gattung zugeschrieben wird. Dem Reichthum unserer Museen nach zu schliessen, war überhaupt diese Kunstübung zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Deutschland beliebt. Besondere Pflege aber scheint sie in Nürnberg gefunden zu haben. *Ludwig Krug* († 1535), *Peter Flötner* († 1516), *Johann Teschler* († 1546) u. A. erwarben sich darin einen Namen, und brachten diesen Genre durch ungewöhnliche Zierlichkeit der Technik und geistvolle Auffassung zu grossen Ehren. Was nun an derlei Schnitzwerk *Dürer'n* mit Sicherheit darf zugeeignet werden, ist vor allem ein in Speckstein geschnittenes Hautrelief mit der Geburt *Johannis* ($7\frac{1}{2}$'' B. $5\frac{1}{2}$'' H.) vom Jahre 1510 und mit des Meisters Monogramm im brittischen Museum. Dann ein ähnliches Werk mit der Predigt *Johannis*, schon der Grösse nach ein Pendant zum vorigen, in der Sammlung zu Braunschweig, und in der von Gotha die kleinen in Holz geschnitzten Statuen *Adam's* und *Eva's*, hauptsächlichst aber zwei Holztäfelchen mit Madonnen von 1513 und 1516, im Besitze des auch um die neuere Glasmalerei hochverdienten Herrn *Melchior Boisserée* zu München. Wohl nicht minder verbürgt sind im k. Elfenbeinkabinet daselbst zwei Reliefdarstellungen der *Venus*, ein mit hoher Kunst und im edelsten Geiste unseres Meisters gearbeiteter *Christus* am Kreuze, das Bildniss eines Kaisers, und eine in Holz geschnitzte Grablegung von 1496. Zweifelhaft lassen bereits ein betender *Christus* und die Befreiung der *Andromeda*, aus Buchs geschnitten, in der Kunstkammer zu Stuttgart; in der zu Wien ein rundes Büchschen, worauf die Geburt *Christi*, eine Flucht nach Aegypten, ein heil. *Sebastian* in Holz, zwei Altäre mit geschnittenem Achat und ein Brettspiel mit geschnittenen Steinen; in der Ambraser Sammlung endlich die Bildnisse *Friedrich's des Weisen* und *Anna's*, der Stieftochter des *Kaspar Dornle*, beide vom Jahre 1525, in Holz. Dagegen erweist sich ein Holzmedaillon mit St. *Sebald* in der diesem Heiligen geweihten Kirche zu Nürnberg eben so wenig als ein Werk *Dürer's*, wie jene Figuren *Adam's* und *Eva's* im kleinen Arsenale zu Venedig, welche er einer grundlosen Sage nach im Gefängnisse daselbst geschnitzt haben soll. Mit welchem Rechte ein Bildniss des *Jakob Herbord* und der *Maria Kroter* von 1527 in der Brentano'schen Sammlung zu Amsterdam, dann ein stehendes Pferd mit einem Manne im Besitz eines Privaten zu Dessau, so wie ein gleich dem vorigen in Holz geschnitztes Brustbild *Dürer's*, welches *Hüsgen* 1794 in Frankfurt besass, diesem Meister zugeschrieben wurde, ist uns unmöglich zu entscheiden. Hingegen lässt wieder eine Armbrust mit geschnitztem Elfenbeinschaft und *Dürer's* Monogramm, vom Jahre 1521, in der Ambraser Sammlung, über die Aechtheit ihres Ursprungs keinen Zweifel zu, und ist wohl als ein Weihgeschenk unseres Meisters an seinen kaiserlichen und ritterlichen Gönner zu betrachten, der einstmals dem Maler die Leiter hielt, und von diesem hinwieder durch die „Ehrenpforte" und den „Triumphwagen" gefeiert wurde. — Anbelangend nun den Typus jener Werke, welche sich mit Bestimmtheit auf *Dürer* zurückführen lassen, so besticht zunächst die gediegenste Vollendung ihrer Technik das beschauende Auge. Die zarteste und bis in die subtilsten Details verfolgte Ausführung lässt dessenungeachtet keinen Gedanken an Mühseligkeit und Pedanterie aufkommen. Ihr Gesammteindruck ist vielmehr der einer geistreichen Leichtigkeit, womit der Meister auch das Schwierigste spielend zu bewältigen wusste. Besonders bei einigen Portraitmedaillons tritt diese Eigenschaft entschieden hervor. Die einzelnen Züge der Miene, die charakteristischen Linien für Alter und Geschlecht, die schlichte Feinheit oder krause Verwilderung des Haares — alles ist mit der Schärfe eines Kupferstichs ausgeführt, und doch hebt sich das Ganze leicht und frei aus seinem meist sehr flachen Relief. Die geistige Auffassung dieser Werke dagegen ist die unsers Meisters überhaupt. Reichthum der Ideen, oft übersprudelnde Fülle der Phantasie, hohes Gefühl für Würde und Anmuth, und dabei eine das Leben bis in die feinsten Nuancen seiner Bewegung verfolgende Charakteristik drückt auch diesen kleinen und der eigentlichen technischen Sphäre *Dürer's* mehr entlegenen Leistungen, wie Allem was unter seiner Hand hervorging ein eben so anziehendes als würdevolles Gepräge auf. Sie sind daher zur Würdigung des *Dürer*'schen Genies von nicht minderer Bedeutsamkeit, als jedes andere seiner gepriesensten Werke. Eine der obengenannten, in Buchs geschnitzten Madonnen, deren Vervielfältigung uns vom Besitzer, Herrn *Melchior Boisserée*, mit jener Liberalität verstattet wurde, welche den Besuch und Genuss seiner ausgezeichneten Sammlungen jedem Kunstfreunde unvergesslich macht, schien uns ganz besonders geeignet, die Eigenthümlichkeit dieser Kunstgattung zu veranschaulichen, und zugleich unser Urtheil über ihren Werth zu bestätigen. Sie ist von uns in der Grösse des Originals ($4\frac{1}{2}$'') und mit redlichem wenn auch unzulänglichem Streben nach Treue wiedergegeben. Ein und vielleicht der reizendste Vorzug des Originals — die Glätte, Weichheit und Rundung des Reliefs, welche hier besonders in den Brüchen und Ecken des Gewandes die sonstige Schärfe der *Dürer-*

schen Manier höchst wohlthuend mildern und versöhnen — liegt leider ausser der Möglichkeit der Zeichnung. Dessenungeachtet wird sie die hohe Schönheit, den reinen geläuterten Styl ihrer unstreitig zu den edelsten Erzeugnissen der gesammten deutschen Kunst gehörenden Vorlage unsern Lesern, so weit es unsern Zwecken dient, leicht vergegenwärtigen.

Schlüsslich ist zu bemerken, dass man beide Täfelchen mehrmals als Nachbildungen *Dürer*'scher Kupferstiche betrachtete. Diess aber ist irrig. Das von 1516 erinnert zwar entfernt an die in Kupfer gestochene Madonna von demselben Jahre, zeigt aber in seinen Abweichungen so viel Ursprüngliches und Eigenthümliches, dass der Stich mit demselben Rechte als eine Copie des Schnitzwerks gelten könnte. Bezüglich der von uns im Abriss mitgetheilten Tafel aber widerlegt ihr Vergleich mit den *Dürer*'schen Kupferstichen jene Behauptung vollkommen.

Dr. **M. A. Gessert.**

Abbildung XI.

Altchristliche Bauten

in

Deutschland.

Wir setzen die Feder an eines der schwierigsten Kapitel deutscher Kunstgeschichte. Gleich einer versunkenen Stadt, in der fabelhaften Tiefe des Oceans, liegt der Gegenstand unserer Untersuchung; hoch über ihm fluthet die Strömung einer fast elfhundertjährigen Vergangenheit. Was in seltenen klaren Momenten heraufleuchtet, sind nur zerbröckelte im angespülten Schlamm verlöschende Ruinen; und die Stimmen uralter Skribenten, die wie das Gemurmel des Windes über das Gewässer wehen, plaudern wohl zuweilen von den versunkenen Schätzen, sind jedoch unserm Ohr wenig verständlich. Wozu aber weder die auf uns forterhaltenen Reste noch die Notizen ihrer Zeitgenossen befriedigend ausreichten, das lässt sich unsres Bedünkens in anderer, bisher wenig beachteter und kaum versuchter Weise erholen; und diese soll gleich kühner Taucherglocke uns in die Bodenlosigkeit altdeutscher Kunstforschung versenken. Aus den für unsere Zwecke relevirenden Jahrhunderten vor-romanischen Styles — dem 8. bis 10. — nämlich ist uns eine Reihe illustrirter Handschriften von nachgewiesen oder doch höchst wahrscheinlich deutschem Ursprung erhalten, worin zufällige Muster der gleichzeitigen Bauweise unterlaufen. Derlei Miniaturen sind als Contrefaits wirklicher Denkmäler oder doch als Abspiegelungen des herrschenden Typus für die Geschichte altchristlicher Architektur in Deutschland von nicht minderer Wichtigkeit, als deren ohnehin so seltenen Reste. Wo aber diese, wie gewöhnlich, allzu ruinenhaft verstümmelt oder durch Versetzung mit Späterem und Neuem in ihrer Ursprünglichkeit fast verwischt sind, überbieten sie sogar jede andere Quelle an kunsthistorischer Bedeutung. Auffallend ist es, dass sie in dieser ihrer Eigenschaft seither so wenig gewürdigt und unsers Wissens noch gar nicht ausgebeutet wurden. Vielleicht lag's an ihrer Unzugänglichkeit oder der Zweifelhaftigkeit ihres deutschen Ursprungs. Hinsichtlich des letzteren soll die strengste Kritik unsere Quellen sichten, und sie werden uns dennoch ergiebig genug fliessen; den erstern Punkt aber gleicht die Liberalität der uns erschlossenen Sammlungen aus. So entrollen wir denn, beginnend mit dem achten Jahrhundert (denn höher hinan reicht weder die Eigenthümlichkeit unserer Quellen, noch ist überhaupt jenseits dieses Stadiums der Entwickelung deutscher Kunst mit Aussicht auf Erfolg nachzuforschen), eine Reihe deutscher Pergamene. Versuchen wir aus dem architektonischen Theil ihrer Illustrationen den jeweiligen Baustyl Deutschlands bis zur Entfaltung der romanischen Kunst des 10. Jahrhunderts nachzuweisen. Und sollte auch das Facit unserer Arbeit nur auf die Bestätigung der bereits älteren aber auf anderen Wegen gewonnenen Erfahrungen hinauslaufen, so halten wir, denen (um uns auch mit einem philosophischen Brocken zu schmükken) die Erhebung eines diskursiven Grundsatzes zum Axiom mehr gilt als die Erfindung einer neuen aber einseitigen und zweifelvollen Hypothese, uns schon für belohnt genug.

A.

VIII. Jahrhundert.

Man hat bisher auf Treu' und Glauben angenommen, die deutsche Bauweise des 8. und 9. Jahrhunderts habe sich die auf der Antike gegründete

altchristliche Architektur Italiens zum Vorbild gesetzt, und insbesondere für den Kirchenbau die Norm der römisch-christlichen Basilika angenommen und festgehalten.

Diese instinktartige Ahnung der Wahrheit hielt sich allen Widerlegungen gegenüber, welche aus den eben nicht zahlreichen deutschen Baudenkmälern jener Zeit zu sprechen scheinen, bis zur Stunde aufrecht.

So stellt sich zwar die um 796 von *Karl dem Grossen* der heil. Jungfrau gewidmete Münsterkirche zu Aachen als ein von sechzehnseitigem Umgang begränztes und kuppelbedecktes Oktogen dar; die Crypta der St. Michaelskirche zu Fulda, vom Jahr 822, ist ein kreisrundes Gewölbe; und auch andere Bauten jener Periode haben nichts gemein mit der Grundform der römisch-christlichen Basilika, dem Oblonge mit der Altarnische.

Allein gerade die hier genannten Ueberbleibsel sind nicht geeignet, als Muster einer herrschenden Regel zu gelten. Denn die Aachener Münsterkirche ist eine augenfällige Nachbildung der Kirche St. *Vitale* zu Ravenna, eines unter byzantinischer Herrschaft in byzantinischem Geschmack unternommenen Werkes, welches unter den zahlreichen Basiliken daselbst, als: St. *Agatha*, St. *Giovanni Evangelista*, St. *Francesco*, St. *Theodoro*, St. *Apollinare*, der Basilika des *Herkules* und der Kathedrale, eine isolirte Ausnahme bildet; und die Crypta der Fuldaer Michaelskirche (ihr Oberbau ist aus dem Ende des 11. Jahrhunderts), wie die in gleicher Weise genannte Gruft der Wipertikirche bei Quedlinburg und der sogenannte Heidentempel zu Regensburg erlauben als untergeordnete und unwesentliche Theile eines nicht mehr vorhandenen Ganzen kaum auf dessen übrige Gestaltung, geschweige erst auf den damaligen Typus der kirchlichen Architektur eine begründete Folgerung. Andere Bauten, auf welche man sich früher gegen den deutschen Basilikenbau des 8. und 9. Jahrhunderts berufen konnte, wurden seither als jüngere Unternehmungen nachgewiesen, wie überhaupt die wissenschaftliche Strenge unserer Zeit so manche Baudenkmäler vom Nimbus höchsten Alterthums entkleidete.

So lassen unsere altchristlichen Monumente die sehr logische Annahme, dass Deutschland (wie Frankreich und England) mit dem Christenthum auch die Formen seines Cultus aus Italien überkommen, sohin dessen römisch-christlichen Basilikenbau rezipirt und ihn, gleich seinem Mutter- wie jedem andern Lande wo er Aufnahme gefunden im 8. Jahrhundert noch mit strenger Treue festgehalten habe, völlig unangefochten.

Es ist nun unserer Aufgabe gemäss, den Beweis dieses Satzes aus den für solchen Zweck von uns zum erstenmal eröffneten Quellen zu schöpfen.

Freilich fliessen diese in Ansehung des 8. Jahrhunderts weniger reichlich, als anbetrachts der folgenden; und es sind eigentlich nur zwei Documente, deren wir uns, jedoch mit um so schlagenderem Erfolg, bedienen können. Ohne Belang ist's übrigens, dass ihre Entstehung erst aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts sich datirt; denn es ist nicht der mindeste Grund vorhanden, irgend einen Wendepunkt der deutschen Kunst zwischen den Marken des 8. u. 9. Jahrhunderts zu vermuthen.

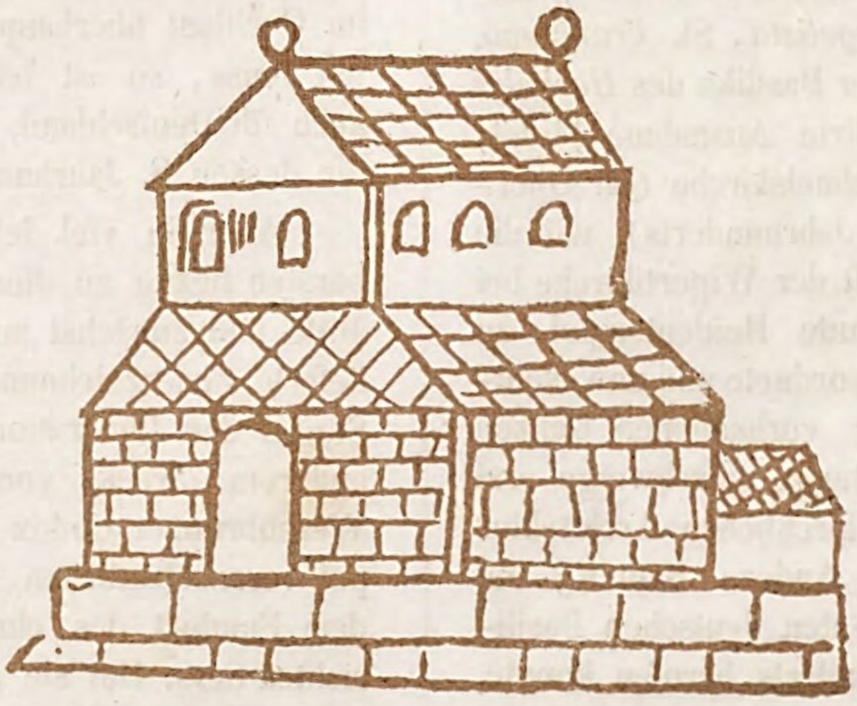
Eines davon, der noch im Originale vorhandene grosse und ausführliche Plan des neuen St. Gallen-Klosters in der Schweiz, mit dessen Herausgabe*) so eben Herr *F. Keller* der Kunstwissenschaft einen sehr dankenswerthen Dienst leistet, soll aus eben diesem Grunde hier nur obenhin berührt werden. Auf ihm erscheint die Hauptkirche als eine, wenn auch in ihrer Anlage mehrfach modifizirte römisch-christliche Basilika. Und wenn nun dieser, muthmasslich von einem Hofarchitekten Kaisers *Ludwig des Frommen* gefertigte Entwurf als ein Bild des damals im Occident überhaupt herrschenden Bausystems gelten muss, so ist letzteres als solches hiemit wohl auch für Deutschland, und aus obenberührtem Grunde für dessen 8. Jahrhundert, glaubhaft nachgewiesen.

Aber in viel lebendigerem und dem unmittelbarsten Bezug zu diesem Lande steht eine aus dessen Mitte und zunächst aus Bayern auf unsere Zeit überlieferte Federzeichnung, einen Kirchenbau darstellend. Sie ist den Illustrationen des schon einmal, jedoch zu anderem Zweck, von diesen Blättern ausgebeuteten Wessobrunner Codex entnommen, und soll den Tempel veranschaulichen, welchen die heil. *Helena* über dem Fundort des christlichen Erlösungszeichens errichten liess. Hat sie auch, als das rohe Produkt einer wenig geübten Hand, nicht das mindeste Anrecht auf künstlerischen, so behauptet sie doch ein um so gegründeteres auf kunstgeschichtlichen Werth, und überbietet in dieser Hinsicht sogar alle technischen Vollkommenheiten des St. Gallener Bauplans. Letzteres nämlich könnte von hartnäckigen Köpfen in der Fülle seiner Bedeutung für die deutsche Baugeschichte noch insoferne angestritten werden, als sie ihm nicht die Geltung eines wirklichen Musters des herrschenden

*) Bei Mayer und Zeller in Zürich.

Baustyls, sondern nur die eines vielleicht nie realisirten Ideals zugestehen dürften. Ein Anderes aber ist's mit unserer Federzeichnung. Einem Kopfe entsprungen, der, wie die übrigen Illustrationen erhärten, aller schöpferischen Phantasie ermangelte, mit einer Hand ausgeführt, die sich nicht weiter als an die rohesten Contouren der sinnlichen Erscheinung wagen konnte, ist sie ein technisch freilich höchst unvollkommener aber in seiner Einfalt um so gewissenhafterer Spiegel unmittelbarster Anschauung. Der alte Zeichner gab die Kirche, wie seine Umgebung sie täglich ihm vor Augen stellte; vielleicht wählte er hierzu das nächstliegende Muster, die Kirche seines eigenen Klosters. Zum Idealisiren reichte weder sein künstlerisches Vermögen, noch war dazu eine Veranlassung gegeben; *Helena's* Kirchenbau ist unter den Scenen der von ihm illustrirten Legende eine der unwichtigsten. Alles spricht daher für die höchste Naturwahrheit seiner Darstellung. Und sie gerade gibt eine römisch-christliche Basilika mit allen von deren Begriff bedungenen Merkmalen — dem Oblonge der Grundform und der Theilung ihrer Räumlichkeit in Schiffe, deren mittleres, höher und breiter als die ihm zur Seite liegenden, dem Eingange gegenüber von der Altarnische abgeschlossen wird.

Zum wirksameren Nachweise dessen sey das Facsimile der Federzeichnung hier sofort zwischen den Text geschaltet:



So unbeholfen auch die Führung der Linien, so baar aller symetrischen und perspektivischen Kunst die Zeichnung: so genügt sie doch vollkommen, den Styl des Gebäudes zu charakterisiren.

Wenn nun dieser die Elemente der römisch-christlichen Basilika unverkennbar zur Schau trägt, und sohin die Vermuthung rechtfertigt, dass Deutschland im 8. Jahrhundert dieses System der kirchlichen

Architektur wohl ausschliessend kultivirt habe, so bleibt nur noch übrig, vorliegendes Muster zu einer Parallele der verschiedenen Entwickelungsgrade dieser Bauweise in Deutschland und Italien zu benützen.

Betrachten wir zunächst das Material, wieferne die Zeichnung es andeutet, so findet sich hier neuerlich bewahrheitet, dass der Holzbau auch im deutschen Alterthume nicht solcherweise vorherrschte, als man anzunehmen pflegt, dass vielmehr die bedeutenderen Werke in der Regel und im Wesentlichen von Stein gebaut wurden.

Ein weiterer Vergleich ergibt, dass die deutsche Basilika im 8. Jahrhundert noch auf derselben Stufe künstlerischer Ausbildung stand, welche die italische vierhundert Jahre zuvor eingenommen. Unser Muster nämlich zeigt die einfachste Form dieses Styls, die ursprüngliche, zu welcher sich in Italien anfangs des 4. Jahrhunderts die christliche Basilika aus der heidnischen (und zwar muthmasslich nach dem Vorbild jener des *Maxentius*, die zuerst mit Theilung der Räumlichkeit durch Säulenstellungen und Erhöhung des Mittelschiffs hervorgetreten) entwickelt hatte. Von den Modificationen, welche der Basilikenbau bis zum 7. Jahrhunderte, da Deutschland ihn rezipirte, stufenweis durchlaufen hatte, einem Querschiff, einem Portikus, dem Ansatz eines Tricliniums oder Baptisteriums, weiss unser Muster nichts. Als Deutschland diese Anleihe von Italien machte, lag es weder in seinem geistigen Bedürfniss, noch seinem technischen Vermögen, mehr als die Grundform des Systems sich anzueignen. Eben so wenig hob sich die deutsche Cultur im 8. Jahrhundert zu solcher Höhe, dass ihr diese Urform nicht mehr genügte, und ein Verlangen nach architektonischer Fortbildung derselben aufgestiegen wäre. Vielmehr hat man, wie es scheint gleich bei deren Aufnahme, das so simple Verhältniss ihrer Struktur aus Rücksicht für deutsches Bedürfniss noch mehr vereinfacht, und so u. A. wie Figur zeigt, die dimensiösen Fenster der römischen Basilika aus den Wänden der Seitenschiffe völlig beseitigt, im Hauptschiff aber an Zahl und Umfang auf das Geringste zurückgeführt, was deutschem Klima und deutschem Hang zu mysteriösem Dunkel ebenmässig zusagte. Nicht minder schlicht muss die innere Einrichtung von damals gedacht werden — schmucklose Säulen, vielleicht auch nur Pfeiler, den Raum der Länge nach in drei Schiffe theilend, durch Halbkreisbögen unter sich verbunden, wenn nicht gar noch die Wände des Hauptschiffes auf starren Architraven über den Säulen ruhten — ein prunkloser Altar in der das Mittelschiff dem Eingang gegenüber abschliessenden Nische — die Decke von flachem Täfelwerk, denn erst eine spätere Zeit liess das Balken- und Sparrenwerk dem Anblick von unten frei, und benutzte es zur Ausbildung einer eigenthümlichen Dekoration — allenthalben nur die Nothdurft, „hölzerner Kelch, goldner Glaube.“ Die Zuthaten eines reicheren und ceremoniöseren Cultus, welche die Basiliken Italiens im Inneren auszeichneten, als: Vermehrung der Tribünen, Erhöhung und Umschrankung des Sanktuariums, Chor, Kanzeln, Senatorium, Matronäum, Narthex, Musivgemälde u. s. w., kannte wohl im Allgemeinen der deutsche Basilikenbau des 8. Jahrhunderts eben so wenig, als er, um noch einmal seine Grundform flüchtig zu berühren, gleich anfangs seines Auftretens die italische Crypta unter dem Hauptaltare, welche schon ausgebildetere mechanische Hülfsmittel erforderte, wird in Anwendung gebracht haben.

Doch das sind Vermuthungen, zu welchen lediglich die Natur der Sache keineswegs aber unser sich nur im Aufriss präsentirendes Muster berechtigt.

Nur noch eine Bemerkung sey hinsichtlich des Letzteren vergönnt. Auffallen nämlich muss jedem Betrachter der Zeichnung die ungemeine Gedrücktheit der Altarnische (Tribuna, Apsis, Apsida), welche dem Herkommen gemäss allerwenigstens die Höhe eines Seitenschiffs erstreben sollte. Diess aber ist nicht etwa eine Eigenthümlichkeit der Architektur, sondern nur als eine Folge der vom Zeichner beobachteten Oekonomie aufzufassen; denn die von unserm Facsimile weggelassene figurirte Umgebung der Kirche wäre nach des Zeichners Anordnung mit einer stylgemäss höheren Tribüne in fatalen Conflikt gerathen. Die starke Umfriedigung des Baues von einer Quadernmauer deutet auf die Sitten einer Zeit, in welcher auch ein Gotteshaus der Wehre bedurfte, und hat mit einem Atrium oder Paradisus, späterem Vorhofe vor den Basiliken, nichts gemein.

So resumirt sich zum Schluss die Ausbeute unserer Untersuchung dahin, dass der deutsche Kirchenbau des 8. Jahrhunderts das System der römisch-christlichen Basilika in ihrer ursprünglichen einfachsten Gestaltung einhielt. *)

---

*) Fortsetzung folgt in einem der späteren Hefte.

Die Redaction.

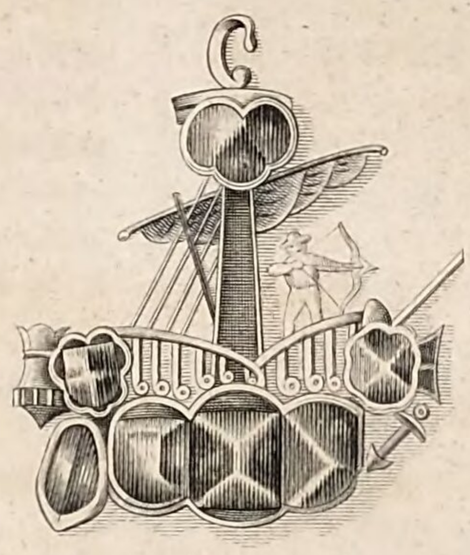
Abbildung XII.

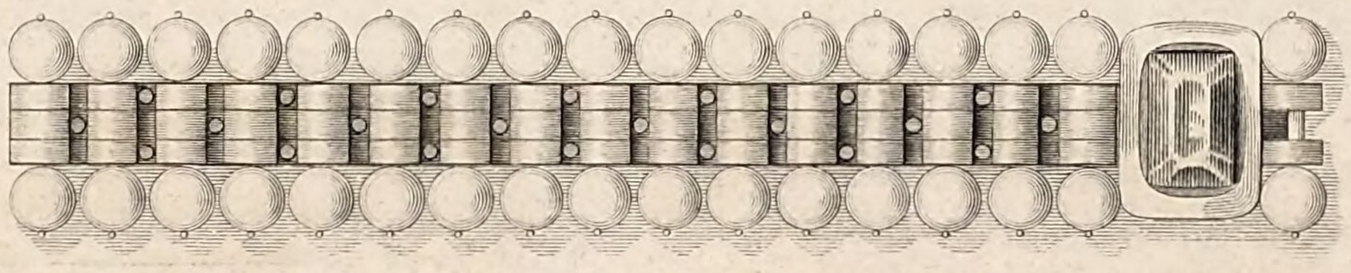
Aus dem Schmucke

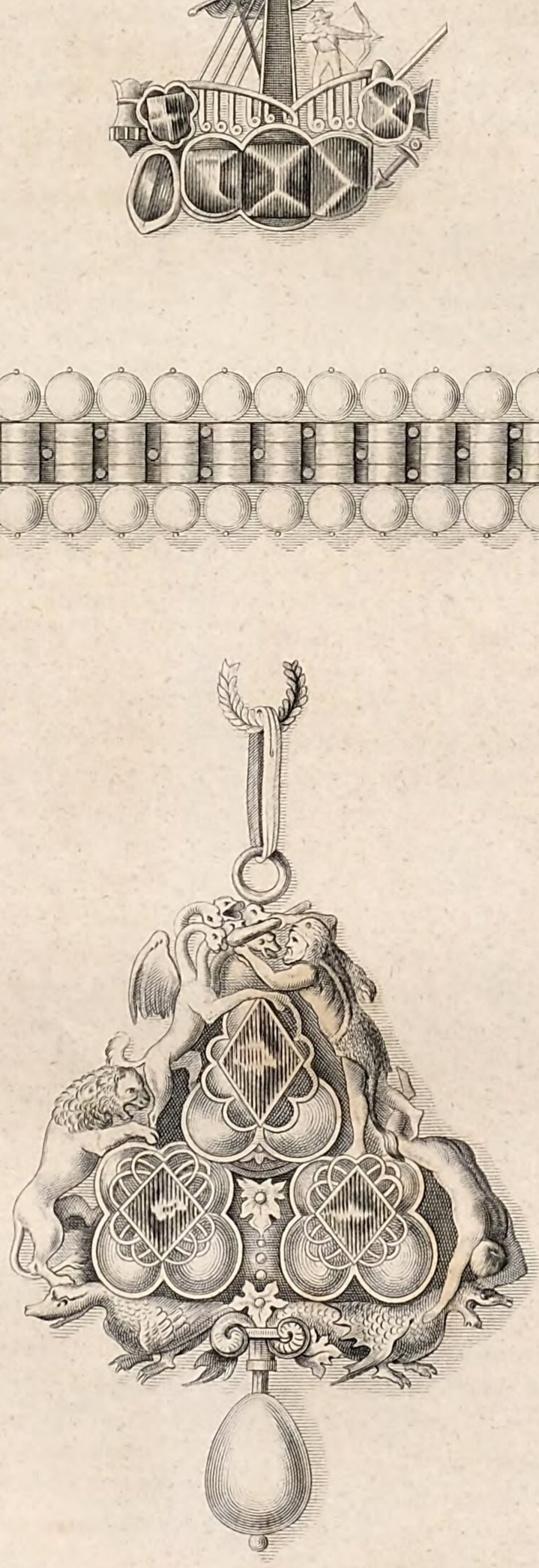
Anna's von Oestreich.

(16. Jahrhundert.)

Anna von Oestreich sympathisirte vortrefflich mit der Prachtliebe ihres genusssüchtigen aber auch für die Anmuth der Künste wie die Erhebungen der Wissenschaft eben so empfänglichen als thätigen Gemahls, Herzogs *Albrecht V.* von Bayern. Die Chronisten schildern sie nie anders als mit Juwelen behängt, und das aufgeschlagene Goldhaar von einem Diadem umspannt. Mochte sie! übte doch diese schon dem Geschlechte verzeihliche Schwäche eine doppelt erspriessliche Rückwirkung auf die Kunst. Einmal auf die der Goldschmiede und Juweliere, welche damals, wie jedes Gewerke, sofern es nur mit einem der plastischen Bildung fähigen Stoff handierte, wirklich künstlerischen Anforderungen zu genügen strebte, und dann auf die Miniaturmalerei, die sie zu einer ihrer anmuthigsten Spätblüthen befruchtete. *Anna* von Oestreich gefiel es nämlich, ihre Kleinodien und Schmuckstücke der Reihe nach in ein besonderes Buch — wohl den ansprechendsten aller Kataloge — malen zu lassen, und so zugleich der mit ihrem Geschmack eben wieder dem Alterthümlichen zugewendeten Nachwelt ein in seinem Fache ausgezeichnetes Musterbuch zu überliefern. Es gedieh unter dem Pinsel *Hans Mielich's* (geb. 1512), desselben, welcher in späterem Auftrage *Albrecht's* die Pergamenthandschriften von *Orlando de Lasso's* Busspsalmen und *de Rore's* Motetten mit solchem Aufwand prächtiger Miniaturen schmückte. Die letztgenannten Werke, worin sich seine Phantasie, sein Geschmack und technisches Geschick frei ergehen konnte, während er im Schmuckbuche nur Lebloses in strenger Treue portraitirte, sind es auch eigentlich nur, welche *Mielich* als Künstler beurtheilen lassen. Und hienach erweist er sich, wenn auch seine Conzeptionen den Einfluss der in abentheuerlicher Phantasterei sich gefallenden Landshuter Schule nicht verleugnen, doch weniger ausgeartet als z. B. *Futerer* oder *Mächselkircher;* in der Technik der Miniaturmalerei aber stellen ihn diese Leistungen, ob sie auch die Delikatesse und Vollendung älterer Meister nicht erreichen, weit über seine Zeitgenossen und alle Späteren. Freilich sind sie auch jünger und einer reiferen Periode des Künstlers angehörend, als das 1552 gefertigte Schmuckbuch. Letzteres, ein mässiger Quartband in gepresstem und vergoldetem Leder mit geschmackvoll ciselirten Klappen, enthält auf 55 Pergamentblättern 108 Schmuckstücke, und zwar auf jeder Blattseite nicht mehr denn eines. In funkelnder Pracht hebt sich das köstliche Geschmeide von violetten, auch schwarzen, purpurnen und weissen, stets reich mit Gold ornamentirten Gründen, die sich gegen die Mitte des Buchs zu reizenden Arabesken und Architekturen steigern, und nicht selten das zierliche Gehänge des Kleinods in das Farbenspiel ihrer anmuthigen Windungen verschlingen. Die in den Portraits der einzelnen Schmuckstücke entfaltete Malertechnik ist eine wahrhaft ausgezeichnete. Der glühende Blitz der Smaragde, Rubine und Saphire, das Wasser des Diamants, der feuchte Thau der Perlen, die Abstiche matten und glänzenden Goldes, die fleissige Keckheit seiner Ciselirung bis zu ihrer Ausspinnung und Verstrickung zum bizarrsten Filigran: alles lebt und leuchtet in überraschender Naturwahrheit. Noch höheren Anspruch auf Kunstwerth haben die beiden Titelblätter des Buchs, deren erstes Herzog *Albrecht* und sein Gemahl in einer Umgebung von Herren und Damen am Schachbrett, das andere deren liirte Wappen zwischen eben so pracht- als geschmackvoller Ornamentik darstellt. Der Schmuck







AUS DEM SCHMUCKE ANNA'S VON ŒSTERREICH.

(XVI Jahrhundert.)

selbst aber, der in seiner geschichtlichen Bedeutung für die Goldschmiedekunst des 15. und 16. Jahrhunderts der eigentliche Gegenstand unsers Betrachtens ist, besteht, mit auffallendem Ausschluss der Finger- und Ohr-Ringe, grösstentheils in Agraffen, Halsgehängen, Armbändern, Gürteltaschen, Balsambüchslein und Blumenhaltern, alles in prächtiger Verschmelzung von Gold, Email, Perlen und Edelgestein. Die Minderzahl davon, etwa das auf den ersten Blättern Enthaltene, scheint ein Erbstück aus dem 15., der gesammte übrige Schmuck aber aus *Anna's* Lebenszeit, folglich dem 16. Jahrhundert. Bei einzelnen bestätigt diess der ausdrückliche Zusatz der Jahreszahl. Diess aber benimmt ihrer künstlerischen Bedeutung nichts. Denn gerade jene Periode erhob die Goldschmiedekunst, besonders die italische, auf den Gipfelpunkt ihrer Blüthe, und in manchem Stücke ist wirklich *cellinischer* Geschmack und Einfluss, insofern ihn der Zweck des Gegenstands, seine geringe Dimension und die beschränkende aber unvermeidliche Verbindung von plastischem Metall mit unplastischem Juwel zuliess, unverkenntlich. Aus dem Ganzen heben wir drei Stücke aus, welche der Stahlstich freilich nur so unvollkommen veranschaulicht, als er's etwa mit einem in Farbenpracht schillernden Schmetterlingsflügel vermag. Das erste, wahrscheinlich eine Hut-Agraffe, welches Diamanten und Gold zur Gestalt eines Schiffes verbindet, gehört seiner ganzen Formung, insbesondere der vorkommenden Geschossart nach, unstreitig zu den ältesten der Sammlung. Ein Armband aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt eine einfache und edle Gliederung von Gold und köstlichen orientalischen Perlen. Das dritte, ein Halsgehänge, schlingt um den Dreiklang eines strahlenden Chrysoliths, Rubins und Demants in zierlicher Goldfassung die Mythe des *Herkules*, und erinnert an eine ähnliche Arbeit des Nürnberger's, *Wenzel Jamnitzer*.

Diese Mittheilung ist nicht zu schliessen, ohne zu wiederholen, welche Fundgrube die Veröffentlichung des ganzen Buchs, das sich bis auf die neueste Zeit im Besitz des regierenden Hauses von Bayern vererbte, für die Goldschmiedekunst der Gegenwart erschlösse.

Dr. **M. A. Gessert.**

Redakteur: Th. Sündermahler.

Kunst-Denkmäler

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

L. Bechstein, Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Hoffmann**, Dr. **Huhn**, Dr. **Lucanus**,
J. Meyer, Chef des bibliogr. Instituts, **u. A.**

I. Abtheilung.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

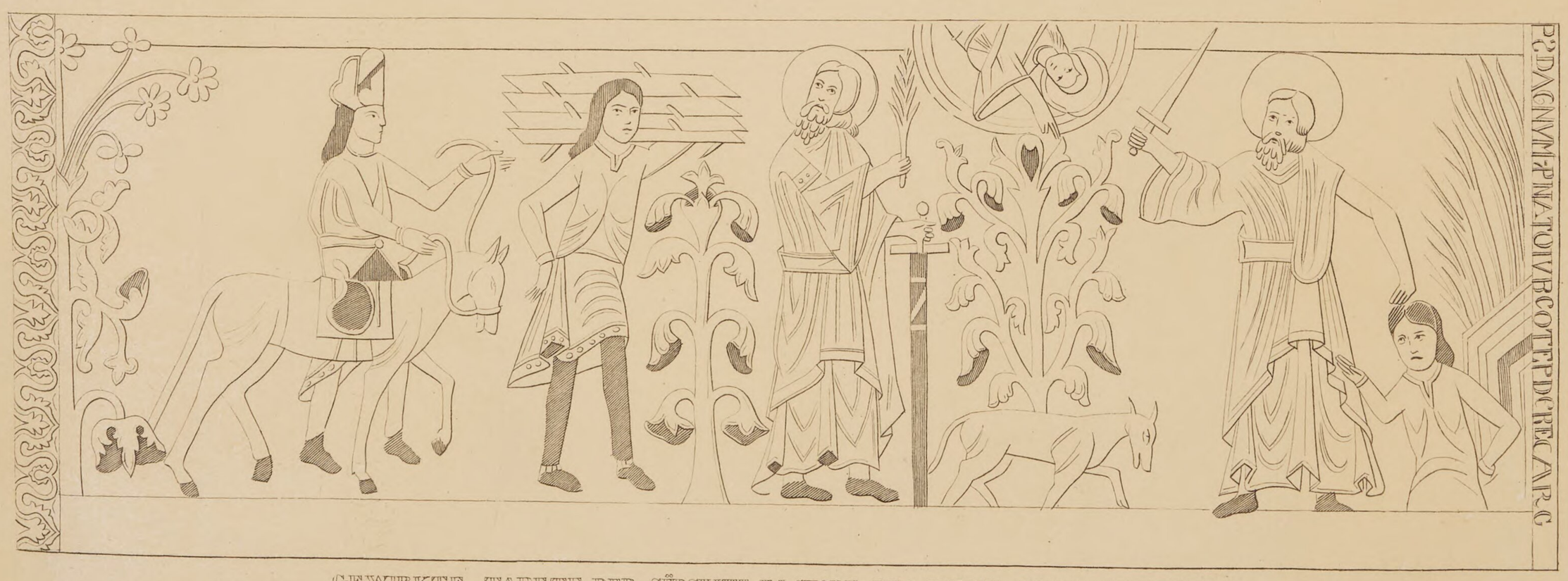
Fünfte Lieferung.

Schweinfurt, 1845.
Stich, Druck und Verlag des Kunstverlages.

DIRTSCHAFT

KAUST-DENKMÄLER

TAPETEN IN DER STIFTSKIRCHE ZU QUEDLINBURG.



GEWIRKTE TAPETE DER SÜDSEITE IM CHORE DES DOMES ZU HALBERSTADT.

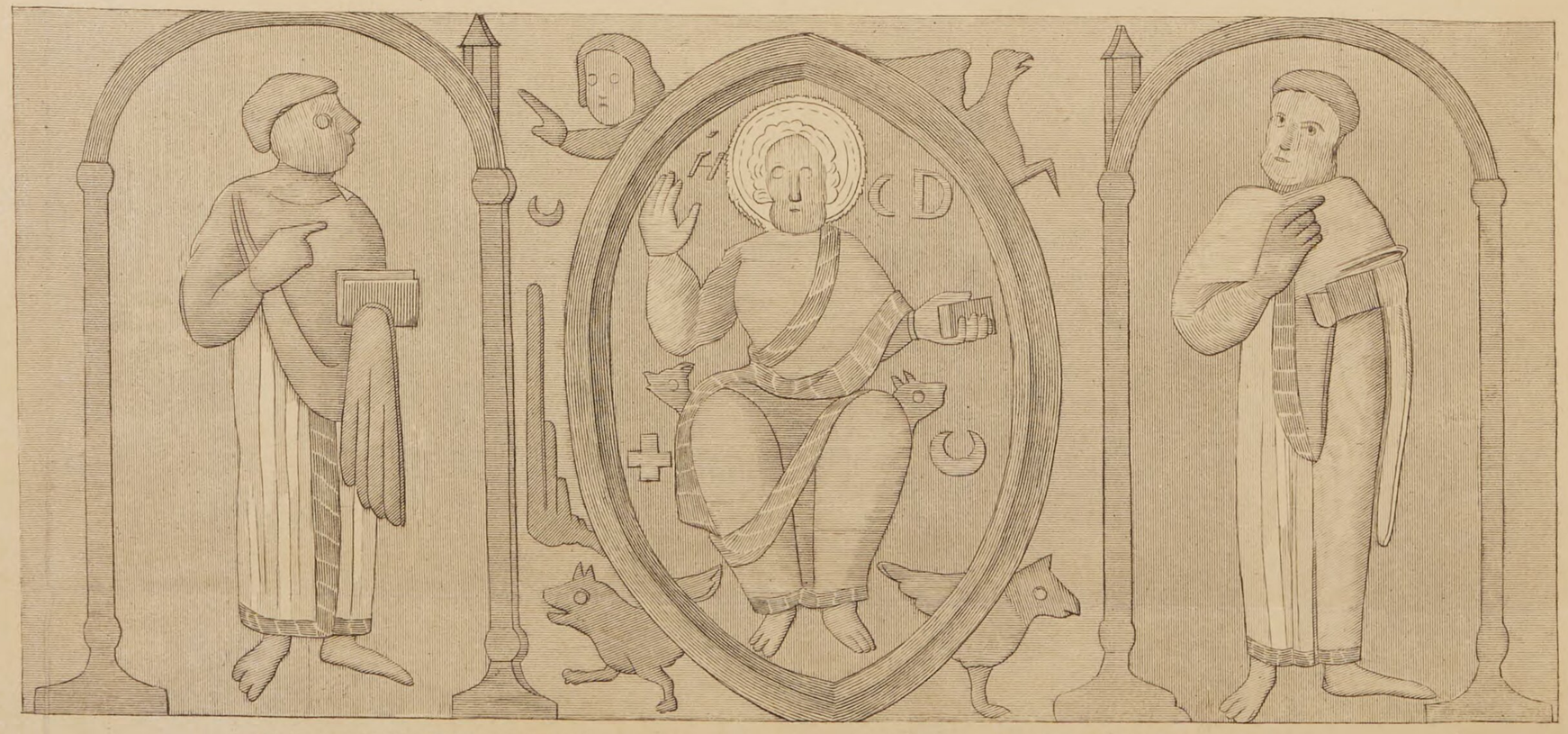


ABBILDUNG EINES THEILES EINES AUS SILBERFÄDEN GEWIRKTEN KRAGENS
EINES BISCHOFGEWANDES AUS DEM 12TEN JAHRHUNDERT.

Abbildung XIII u. XIV.

Die Tapeten

im Dom zu Halberstadt und in der Stiftskirche zu Quedlinburg.

In der Beschreibung des Domes zu Halberstadt, im II. Hefte der Kunstdenkmäler, haben wir bereits auf die vielen Kunstschätze hingewiesen, welche theils als Schmuck der Kirche dienen, theils in der sogenannten Schatzkammer aufbewahrt werden, aber auch in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt wie in der Stiftskirche zu Quedlinburg sich Dokumente der ältesten christlichen Kunst befinden. Wie nun unter den in hiesiger Gegend bekannten Stückreliefs die in der Klosterkirche zu Gröningen auf einer sehr niederen, die in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt vielleicht auf der höchsten Stufe der Kunstkultur des 11. Jahrhunderts stehen, so zeigen auch die Wandtapeten im Dom zu Halberstadt und die in der Stiftskirche zu Quedlinburg, die erst in neuerer Zeit durch die Wachsamkeit des Hrn. Zeichnenlehrers *Steuerwald* und des Dr. *Lucanus* entdeckt und zu Tage gefördert sind, sehr verschiedenartige Stufen des Styls, des Geschmacks, der Technik und der Kunstweihe. In Bezug auf Styl, grossartig schöne Darstellung, Handlung und technische Ausbildung lassen sich im Ganzen fünf verschiedene Gattungen unterscheiden, welche dem 12., 11., zum Theil sogar dem 10. Jahrhundert angehören können. Ob aber diese Kunstwerke alle von einheimischen Künstlern, oder zum Theil von Meistern vollendet sind, die man aus fernen Landen, vielleicht aus Byzanz selbst, dem Hauptsitz der damaligen Kunst, hieher gezogen, oder ob nicht manches Kunstwerk in Byzanz vollendet, von dort fertig hieher gebracht ist, das wird sich wohl nicht ganz sicher ermitteln lassen. Dass aber Halberstadt, welches schon vor der Stiftung des Bisthums für Ostsachsen durch *Karl den Grossen* ein ansehnlicher Ort, dann der Sitz dieses höchst ansehnlichen Bisthums war, auch schon sehr früh der Hauptsitz der christlichen Kunst in Ostsachsen gewesen ist, beweisen auch die vielen im Rundbogenstyl erbauten Kirchen in Halberstadt und in den nächstgelegenen Ortschaften, ferner dass diese mit Stückreliefs und Wandmalereien geschmückt wurden, z. B. die Liebfrauenkirche schon im 11. Jahrhundert. Dass nun wiederum die Stückreliefs in Gröningen und Häcklingen, obwohl dem Styl zufolge gleichzeitig mit denen in der Liebfrauenkirche, augenscheinlich von weniger begabten Künstlern gearbeitet sind, ist wiederum leicht erklärlich: denn ohne allen Zweifel behielt man die geschicktesten Meister für die Hauptkirche der Hauptstadt zurück. So mag auch die wesentliche Verschiedenheit im Kunstwerthe der Tapeten zu Halberstadt vorzugsweise in der Individualität der verschiedenen Künstler und deren Kunstgeschick zu suchen seyn. Dann kann das Ganze auch eben sowohl eine steigende Entwickelung, als auch ein Abschreiten zum Verfall bekunden. Als die wichtigsten Anhaltspunkte betrachten wir demnächst die Stückreliefs und die Wandmalereien in der Liebfrauenkirche, die, weil sie unbeweglich sind, jedenfalls hier an Ort und Stelle ausgeführt seyn müssen. Eine nähere Beschreibung derselben wird bereits vorbereitet, wir wollen indess zunächst die Tapeten betrachten.

Jedenfalls besitzen die Tapeten, welche, wie vorn erwähnt, erst in neuester Zeit wieder aufgefunden und jetzt im Zyther der Schlosskirche zu Quedlinburg aufgehängt sind, unter den vorliegenden den höchsten Kunstwerth. Der Typus derselben ist weder byzan-

tinisch, noch romanisch, sondern weit eher griechisch. Die Zeichnung der Figuren ist durchweg edel; in den Stellungen ist richtige Bewegung, Würde und Grazie; viele Köpfe sind von grossartiger Schönheit, die Gewandung ist einfach, der Faltenwurf vollkommen natürlich, leicht und schön, der Stoff zum Theil mit Sternen und anderem Schmuck zierlich gemustert. Die Figuren in ganzer Gestalt, etwa $^3/_5$ Lebensgrösse, sind voll Charakter und Meisterstücke der Erfindung. Die technische Ausführung der Tapeten ist von der grössten Vollkommenheit, die Wahl der Farben und deren Abstufungen sind musterhaft, und obwohl Alles scharf konturirt ist, erscheint dennoch das Ganze höchst harmonisch. Von dem Kantenwerk, welches jedes Tableau umfasst hat, sind nur noch einzelne Theile erhalten. Die Tapeten nämlich sind sammetartig gewirkt; der Aufzug ist Hanf, das Fadenwerk Seide. Durch das Sammetartige und Weiche der Fäden haben, ohne die Kraft zu mindern, alle Konture und Uebergänge die eben gerühmte Zartheit und Weiche. Leider sind von diesen Tapeten nur drei Felder einigermassen erhalten, es wird indess auch noch das vierte ziemlich gut zusammengestückt werden können. Auf einem dieser Tableaux sind die Cardinal - Tugenden durch allegorische Figuren dargestellt, auf dem andern die Tugenden des Ritter- und Bürgerstandes u. s. w. Beiliegende Conturzeichnung wird die Anschaulichkeit erleichtern.

Obwohl nun weder Jahreszahl, noch sonst ein sicheres Zeichen die Zeit des Ursprungs dokumentirt, so glauben wir doch auf richtigem Wege zu seyn, wenn wir annehmen: dass sie aus der Zeit *Otto's des Grossen* herrühren. Einmal glauben wir nicht, dass diese Tapeten jemals dazu bestimmt waren, als Schmuck einer Kirche zu dienen. Die Darstellungen waren weit geeigneter für den Thronsaal eines Kaisers. Die Figuren selbst sind augenscheinlich der griechischen und römischen Mythe entlehnt, wie z. B. die *Sophia, Philosophia* und der *Mercurius*, der hier als Repräsentant der kaufmännischen Verschlagenheit figurirt, und bei vielen ist antikes Vorbild gar nicht zu verkennen. Bevor *Otto I.* sich in Magdeburg eine Hofburg errichtete, war Quedlinburg seine Hauptresidenz. Hier auch hat er die Nachfeier der Vermählung seines Sohnes *Otto's II.* mit der *Theophania,* Tochter des griechischen Kaisers gehalten, und es ist urkundlich, dass bei dieser Feier eine Menge von werthvollen Geschenken von Byzanz nach Quedlinburg gekommen sind, ja dass viele hohe fürstliche Gäste aus Europa die reichsten Geschenke nach Quedlinburg gebracht und geschickt haben. Deswegen nun dürfen wir wohl mit Grund annehmer dass die quäst. Tapeten Geschenke des griechischen Kaisers und ursprünglich der Schmuck des Thronsaales Kaisers *Otto I.* zu Quedlinburg waren. Im 11. Jahrhundert ist die jetzige Schlosskirche erbaut, der Chor aber erst im 13. Die alte Hofburg wird schon im 11. Jahrhundert verschwunden seyn, und es ist selbst zweifelhaft, ob vielleicht das alte Bogenwerk u. s. w. unter der Südseite, hinter und tiefer als die Krypta, welches jedenfalls der Rest der allerältesten Bauten ist, zur alten Hofburg gehört hat. Jedenfalls sind die Tapeten bei Gelegenheit der genannten Umbaue reponirt, später wieder aufgefunden, aber nicht gewürdigt, sondern bei Einrichtung der Kirchenprieche für die hochfürstlichen Äbtissinnen als Fussteppich benutzt. Als solche sind sie von uns stückweise in verschiedenen Priechen entdeckt, der Entwürdigung entzogen, ihrer grossen Solidität wegen noch sehr gut conservirt gefunden, gereinigt und zu Ehren gebracht. Es wird jetzt auch der Versuch beabsichtigt, ein Stück der zerfetzten Theile neu scheeren zu lassen, um zu untersuchen, ob dann auch die Farben wieder in ursprünglicher Schönheit und Reinheit heraustreten. Da das Sammetfadenwerk mehr als $^3/_4$ Zoll lang ist, so kann dieses ohne alle Gefahr geschehen, und gewiss zum Ziele führen.

Die zweite Gattung der gewirkten Tapeten in Quedlinburg unterscheidet sich durch lebhaftere, weniger harmonische Farben, geringere Nobilität der Figuren und durch palmartiges Baumwerk. Von diesen sind nur Bruchstücke vorhanden.

Wir kommen nun zu den Tapeten im Dome zu Halberstadt. Diese sind sämmtlich hautelire - ähnlich gewirkt, das Fadenwerk liegt fest auf und es geht durch, so dass auf der Rückseite jeder Gegenstand umgekehrt sichtbar ist. Diese Tapeten zerfallen, dem Styl und Charakter zufolge, in drei verschiedene Gattungen, die wir nicht unfüglich mit altdeutsch, byzantinisch und romanisch bezeichnen können. Für die ältesten hält man die Tapeten an der Südseite im hohen Chor; der Typus der Figuren erinnert an das Altägyptische, ist aber dennoch eigenthümlich. Die beiliegende Abbildung einer der Hauptdarstellungen, das „Opfer *Abraham's*“, wird eine klarere Anschauung geben, als es durch eine Beschreibung möglich ist. Die Zeichnung ist sehr roh, der Ausdruck starr; Licht ist fast nur durch weiss, Schatten der weissen Gewänder roth, sonst durch schwarz angegeben; Abstufungen des Tones sind gar nicht vorhanden. Die Gestaltung der Bäume erinnert an die Form der altisraelischen Armleuchter. Das als Kantenwerk fortlaufende Ornament sind im Winkel gebrochene Leisten, gewöhnlich *à la grecque* bezeichnet. Daneben

Farbendruck aus dem Schweinfurter Kunstverlag.

zeigen sich auch Reste einer Blätterkante, wie dergleichen noch 11 vorkommen. Auf einer Länge von 40 Fuss und einer Höhe von 42 Zoll sind im Ganzen fünf Darstellungen: *Jakob* und die Himmelsleiter; Anbetung der Engel; *Christus* zu Emmaus; das nachgebildete „Opfer *Abraham's*“ und ein heiliger Georg. An der nördlichen Wand, über den Chorstühlen, befinden sich wiederum Tapeten von gleicher Ausdehnung. In der Mitte *Christus* zwischen *Michael* und *Gabriel*, — von welcher Darstellung eine Nachbildung beiliegt, — rechts und links die zwölf Jünger; nach Osten noch eine gesonderte Darstellung: *Christus* mit der Siegesfahne zwischen den vier Evangelisten. Der Typus des Ganzen ist durchgehends byzantinisch und von den erstbeschriebenen, die wir als Arbeiten deutscher Künstler ohne Einfluss byzantinischer Kunst bezeichnen müssen, sehr verschieden. Bei diesen byzantinischen fällt zwar auch die grosse Starrheit und die Ausdruckslosigkeit der Figuren auf, aber es ist bei diesen schon vielfache Abstufung in den Farbtönen, das Ganze mithin viel weniger hart. Wahrscheinlich gehören beide Gattungen spätestens dem Anfange des 12. Jahrhunderts an. Denn die sichtbaren Brandbeschädigungen müssen wohl von dem Dombrande im Jahre 1179 herrühren, da später kein erheblicher Brand stattgefunden hat. Diese Tapeten haben nicht mehr die volle ursprüngliche Höhe, es fehlt hie und da schon ein Stück der Füsse, und das wenige Kantenwerk, was noch vorhanden, ist nur aus Bruchstücken zusammengesetzt, ja vielleicht ursprünglich nicht einmal dazu gehörig gewesen. Die Darstellungen des *Christus* mit der Siegesfahne und des *Jakob* mit der Himmelsleiter sind nur Nachbildungen auf Leinwand mit Wasserfarben, wahrscheinlich aber doch wohl der Urbilder, die durch den Brand so sehr zerstört waren, dass man sie nicht mehr restauriren konnte. Die Apostelfiguren sind theils stehend, theils sitzend dargestellt und je zu zweien gruppirt und durch Architektur gesondert. *Christus* sitzt auf einer Verschlingung des die ganze Gestalt in ovaler Form umschliessenden Regenbogens, wie dieses die Nachbildung zeigt. Das Rothe ist sehr häufig durch gelb, auch wohl durch hellgrün und gelb gelichtet. Wir nehmen an, dass diese beiden Gattungen Tapeten, wenn auch verschieden im Typus, doch ziemlich gleichzeitig von deutschen Künstlern herrühren werden. Neben diesem ist ein einzelnes Feld von ziemlich eigenthümlichem Charakter und im Styl romanisch. Im Mittelfelde, *Carl der Grosse* auf dem Throne, von einem verschobenen Viereck umgeben, ähnlich dem Monogramm *Otto I.* In der einen äussern Ecke sind Brustbilder von römischen Weltweisen, des *Seneca*, *Cato* u. s. w. Die oberen Brustbilder sind sehr defekt und nur das Wort „*nomini*“ noch lesbar. Das Fadenwerk ist weicher, als das auf den eben bezeichneten zwei Gattungen, die Tapete ist aber gleichfalls so durchwirkt, dass die Darstellung auf der linken Seite gewendet sichtbar ist. Die Zeichnung der Figuren ist sehr gut, die Köpfe sind edel, zum Theil schön und voll Charakter, das Kostüm ist römisch, der Faltenwurf ungekünstelt, leicht und geschmackvoll, auch die Wirkung vollkommen mild und harmonisch. Es nähert sich dieses Tableau überhaupt mehr den Prachttapeten zu Quedlinburg, als den übrigen im Dom zu Halberstadt, und gehört jedenfalls einer ganz anderen Kunstschule und Richtung an.

Dr. **Lucanus.**

Abbildung XV.

Ein Bischofsstab

Holzschnitzwerk aus der Pfarrkirche zu Hersbruck

und der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Der Bischofsstab, dessen Abbild verjüngten Maases hiemit unseren Freunden geboten wird, befindet sich in den Händen einer der holzgeschnitzten, bemalten und vergoldeten Figuren, welche den Schrein des alten mit hoher Wahrscheinlichkeit durch die vereinigte Kunst *Michael Wohlgemuth's*, des Malers, und *Veit Stoss*, des Bildschnitzers, beschafften Altars in der Stadtpfarrkirche zu Hersbruck bei Nürnberg füllen.

Obwohl nur das unwesentliche Detail eines grossen künstlerischen Ganzen, dünkt er uns doch und zwar aus dem Grunde der Beachtung und Bekanntmachung nicht unwerth, weil er als ein Muster gelten kann, in welch' verwandtschaftlichem Verhältniss die Skulptur des 15. Jahrhunderts noch zum herrschenden Style der Architektur stand, und mit wie viel Treue, Geschmack und Zierlichkeit sie alle Nebendinge eines bedeutsamen und reichgegliederten Hauptwerks durchzubilden, ja ihnen mittels solcher ornamentalen Vollendung zu einer fast selbstständigen künstlerischen Gültigkeit zu verhelfen nicht verschmähte.

Der Altar selbst, dem unser Muster entnommen, gehört durchaus jener vereinigten Technik der Holzskulptur, Malerei und Vergoldung an, welche die deutschen Altarwerke zum Theil schon in der Periode des romanischen Styls, am durchgreifendsten aber im 15. und 16., und selbst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch charakterisirte, und deren Eigenthümlichkeiten und ästhetische Bedeutung wir bei einer späteren Gelegenheit des Breiteren besprechen werden.

Sein Mittelfeld, der Schrein, enthält in trefflichem, 5′ hohem Schnitzwerk eine von vier Heiligengestalten umgebene *Maria*, und würde sich schon durch den eigenthümlich zarten und naiven Ausdruck der Köpfe, so wie den in seltsamer Weise geknitterten Wurf der Gewandung als ein Werk des *Veit Stoss* kundgeben, wenn nicht zu allem Ueberflusse eine unverkennbare Familienähnlichkeit dieser *Maria* mit jener auf dem bekannten englischen Grusse in der Lorenzer Kirche zu Nürnberg, einer unbezweifelten Schöpfung *Veit's*, mit Gewissheit auf einen und denselben Ursprung hinwiese.

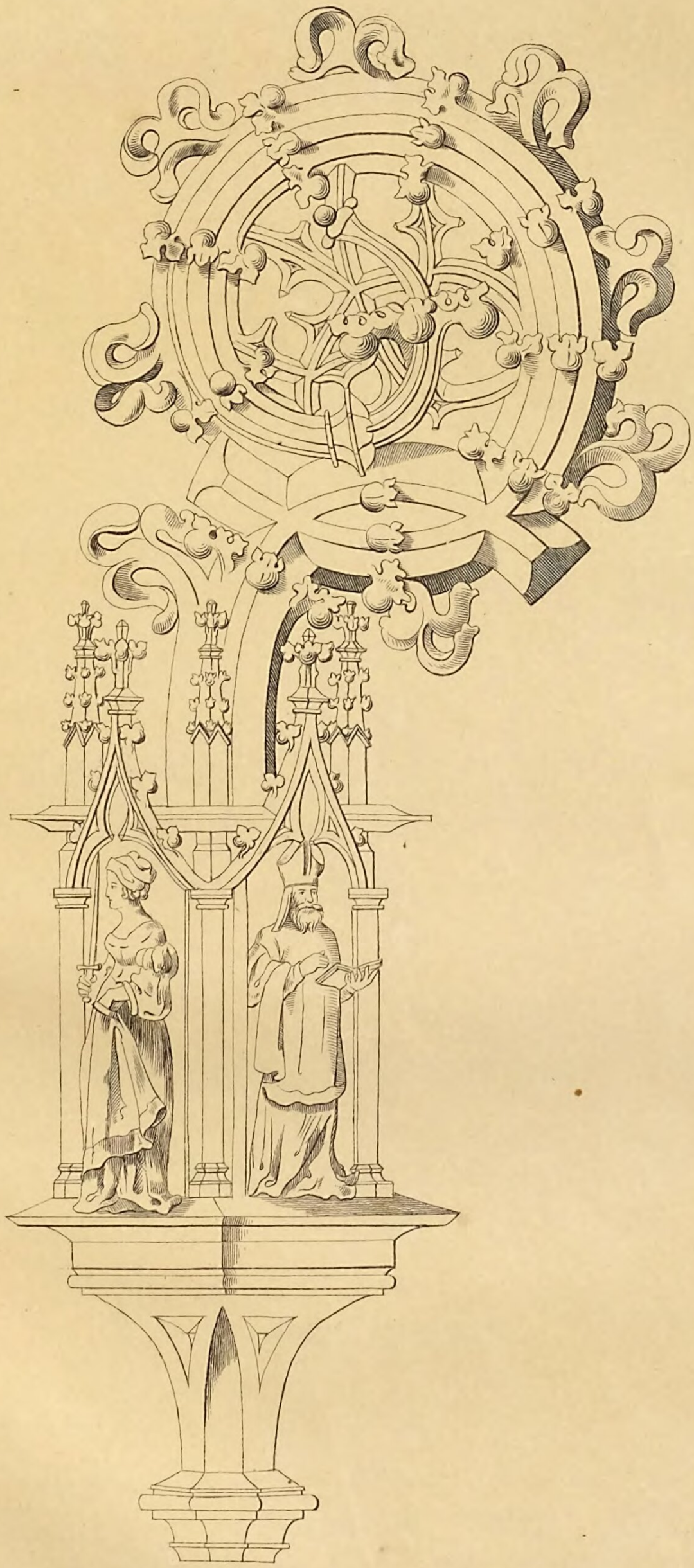
Die beiden offenen Flügel des Schreins sind mit zwei Gemälden, der Geburt *Christi* und dem Tode *Mariä* geschmückt, welche, neben ihren sonstigen Eigenthümlichkeiten, besonders durch die frappanten Gegensätze würdevoller, fast abstrakter Schönheit und wieder recht absichtlich karrikirter Hässlichkeit der Köpfe, je nach dem Charakter der darzustellenden Individualitäten, sofort den Pinsel *Michael Wohlgemuth's* verrathen.

Werden diese Flügel, wie ehemals zur Passionszeit, geschlossen, so zeigen deren Rück- und die Vorderseiten eines zweiten Flügelpaares acht Szenen aus der Leidensgeschichte *Jesu*, aber offenbar nur nach Entwürfen *Wohlgemuth's* von Gehülfen ausgeführt.

Von noch geringerem technischen Werthe, höchst flüchtig und oberflächlich behandelt, jedoch nicht ohne sichtbaren Einfluss der *Wohlgemuth*'schen Schule, präsentiren sich endlich auf den Flächen des ganz geschlossenen Altars vier Darstellungen aus dem Leben *Mariä*.

Das in seiner Gesammtheit höchst bedeutungsvolle Werk stand seit einer im Jahre 1738 vorgenommenen Bauänderung der Hersbrucker Pfarrkirche unbeachtet und vergessen hinter einem neuen von *Justin Preisler* gemalten Altare, ward aber in jüngster Zeit würdig restaurirt und in die ihm gebührende Rechte wieder eingesetzt.

Dr. **M. A. Gessert.**



EIN BISCHOFSSTAB

Holzschnitzwerk aus der Pfarrkirche zu Hersbruck, und der 2ten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Kunst-Denkmäler

in

DEUTSCHLAND

von

der frühesten Zeit bis auf unsere Tage.

Bearbeitet von

L. Bechstein, Dr. **E. Freiherrn von Bibra**, Dr. **Gessert**, Dr. **Hoffmann**, Dr. **Huhn**, Dr. **Lucanus**, **J. Meyer**, Chef des bibliogr. Instituts, **u. A.**

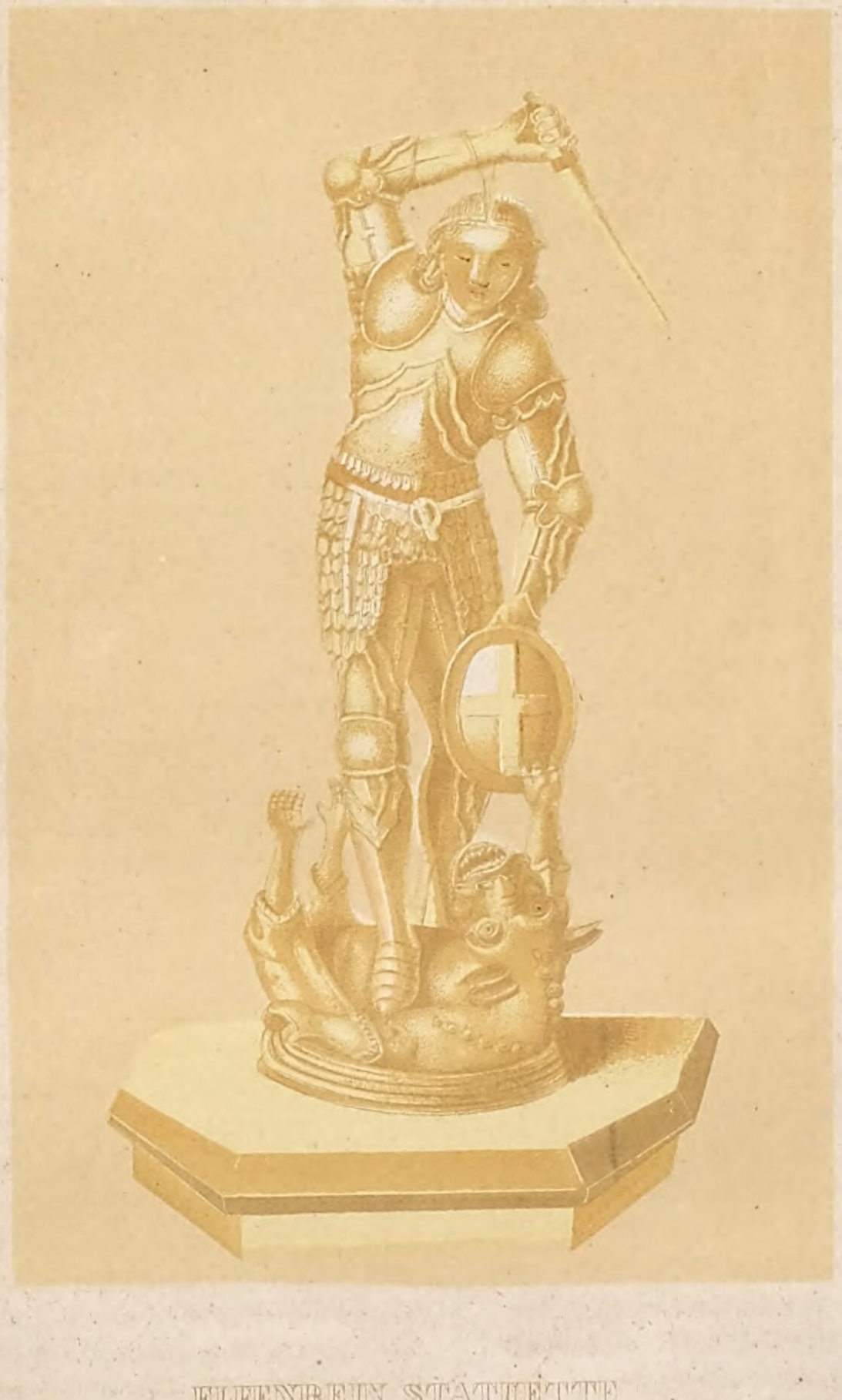
I. Abtheilung.

Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600.

Sechste Lieferung.

Schweinfurt, 1845.
Stich, Druck und Verlag des Kunstverlages.

KUNST-DENKMÄLER



ELFENBEIN STATUETTE

aus dem 15 Jahrhundert in der Gröfse des Originals.

Eigenthum des Dr. Gefsert.

Clair Obscur Druck aus dem Kunstverlage in Schwerinfurt

Abbildung XVI.

Der Erzengel Michael.

Elfenbeinstatuette aus dem 15. Jahrhundert, in der Grösse des Originals,

Eigenthum des Dr. Gessert.

Elfenbein wird in der Geschichte der Kunst als eines ihrer ältesten plastischen Materiale genannt. Ohne Zweifel in der Heimath des Thieres, von welchem es stammt — Asien und insbesondere Indien, der Wiege aller Cultur — zuerst in solcher Eigenschaft erkannt und benützt, verbreitete es sich gemach über die ganze aus dem Traume des Naturlebens mählings auch zu Kunstbedürfniss und Kunstübung erwachende Welt. In der That erwähnen seiner künstlerischen Verwendung schon die weitest hinanreichenden Culturberichte des Alterthums, und zeigen es uns bald in der Gestaltung selbsständiger, für sich gültiger Kunstwerke, besonders als mannigfaltiges Geräthe des Cultus und Luxus, bald nur als dekorative Zuthat, als zierenden Ansatz und Einlass in grössere bedeutsamere Gebilde der Kunst. Zu den höchsten Ehren ward es in der ersten Blüthenperiode der griechischen Skulptur, welche sich übrigens frühzeitig schon und mit Vorliebe dieses plastischen Behelfs, besonders in prächtiger Verschmelzung mit Gold und anderen edeln Metallen bediente, und zunächst durch den bedeutsamsten Repräsentanten dieser Epoche, durch *Phidias*, erhoben. Als dessen nimmer zu übertreffendes Meisterwerk galt die aus Gold und Elfenbein gearbeitete Statue des olympischen Zeus in dessen Tempel zu Olympia. (433 v. Ch.) Wer starb, ohne sie gesehen zu haben, war nicht glücklich zu preisen. Der Verfall der klassischen Kunst, welcher natürlich auch die Elfenbeinskulptur mitbetraf, ertödtete doch wenigstens das mechanische Leben dieser Technik nicht, so sehr er auch die Schwingen des sie beseelenden schöpferischen Genius beschnitt. Im Gegentheile wurde von dem verkümmernden Geiste, zu welchem die klassische Kunst stufenweis erblödete, ein seiner kleinlichen Begriffsweise so gefügiges Material wie Elfenbein mit Vorliebe ausgebeutet; und nicht minder bot es in seiner traditionellen Verschmelzung mit edlen Metallen und köstlichem Gestein der prunksüchtigen Barbarei, in welcher das Alterthum unterging, ein eben so sachdiensames als fruchtbares Element. Und so finden wir gerade auf der Schwelle zwischen der klassischen und romantischen Kunst diese Technik in namhaftem, freilich weniger durch geistigen Gehalt als weitverbreitete Anwendung ausgesprochenem Flor. Das neue Lebenselement, welches nunmehr die erstorbene Zeit durchdrang und regenerirte, das Christenthum, eignete sich neben anderen Ueberlieferungen antiker Kunstdisciplinen, die es vorfand, auch die der Elfenbeinskulptur, und zwar — nachdem es einmal seine antiheidnische Abneigung gegen bildliche Darstellungen überwunden — um so lieber an, als die bedrängte Stellung seiner Bekenner vor der Hand die Ausführung grösserer Kunstwerke verbot. Aus eben diesem Grunde erwies sich das einer stillen verborgenen Andacht so sachdiensame Diptychon als der kultivirteste Zweig altchristlicher Elfenbeinschnitzerei. Die Diptychen, eine antike Erfindung, pflegten in zwei elfenbeinernen Tafeln, geeignet zum Zusammenklappen, und auf ihren äusseren Seiten mit flachen Reliefs, auf ihren inneren behufs des Schreibens mit Wachs bedeckt, zu bestehen. Das Christenthum setzte sofort an die Stelle der reliefen Circusspiele, Triumpfzüge und Consularbildnisse, welche die heidnischen Diptychen zierten, die mannigfachen

Symbole seiner Lehre, und späterhin ganze Szenen und künstlerisch durchgebildete Darstellungen aus der hl. Geschichte. Auch die innere Fläche ward in Bälde statt mit Wachs und Griffelschrift mit derlei erbaulichen den frommen Sinn beschäftigenden Darstellungen bedeckt, und um hiezu mehr Raum, die Möglichkeit einer symmetrischen Anordnung, und in dieser selbst einen bedeutsamen Mittelpunkt zu gewinnen, wurde das Diptychon zu dem ein Mittelblatt mit zwei Flügelblättern verbindenden Driptychon erweitert, nach Art der das ganze Mittelalter hindurch und selbst später noch üblichen Altarwerke, als deren Vorbild das Driptychon — seiner ursprünglichen Bestimmung nach eben auch nur eine kleine tragbare Altarzierde — zu betrachten ist.

Neben dieser weitest verbreiteten Gattung von Elfenbeinwerken spielt zunächst das Prachtgeräthe, insonderheit zu Zwecken des Cultus eine Rolle. Elfenbeinreliefs, wie z. B. am Bischofsstuhle des *Maximinianus,* der, in der Sakristei der Kathedrale von Ravenna befindlich, aus dem 6. Jahrhundert herrührt, desgleichen zwei Thüren von reichgeschnitztem Elfenbein, welche *Karl d. G.* (803) aus Konstantinopel erhalten, geben ein ferneres Zeugniss für die im Lauf der Zeit entwickelte Vielseitigkeit dieses Kunstzweigs. Ebenso die Einführung elfenbeinerner Bückerdeckel, welche eben nur wieder aus einer erweiterten und wohl zuerst von *Tutilo,* dem 912 verstorbenen St. Gallener Mönche gewagten Anwendung des Diptychons hervorgingen. Denn in der That hatten die ältestbekannten in Elfenbein geschnitzten Bücherdeckel, in welche *Tutilo* eine Evangelienhandschrift band, zuvor ein von *Karl dem Grossen* besessenes Diptychon gebildet. Als eine nicht minder merkwürdige Ueberlieferung der nemlichen (karolingischen) Periode ist ein mit flach erhabenen Waldszenen umgebenes Jagdhorn in der Berliner Kunstkammer zu erwähnen. Die nächstfolgende, romanische Kunstperiode pflegte die Elfenbeinskulptur mit nicht minderer Liebe als die die ihr vorangegangene, benutzte sie jedoch mehr zu dekorativen als für sich selbstständigen und insbesondere statuarischen Gebilden. Meistens sind es Reliquienkästchen, Bischofstäbe und wiederum Bücherdeckel, an welche jene Zeit einen hauptsächlichst aus *Wetters* Nachrichten über den Mainzer Domschatz und aus *Kratz's* Beschreibung des Hildesheimer Domes zu ermessenden Elfenbeinluxus wendete. Die Reliquienkästchen in der Schlosskirche zu Quedlinburg, ein muthmassliches Geschenk König *Heinrich des Ersten,* und mehrere Schnitzereien auf den Deckeln alter, aus dem Bamberger Domschatz stammender, und gegenwärtig der Münchner Bibliothek angehöriger Handschriften sind characteristische Muster dieser Gattung. Als eines Stücks von hoher und seine Zeit weitüberflügelnder künstlerischer Bedeutung dagegen ist jenes grossen Crucifixes von Elfenbein im Dome von Bamberg zu gedenken, welches bereits im Jahre 1008 als ein Geschenk Kaiser *Heinrichs des Zweiten* dorthin gekommen sein soll, und sich durch eine grossartige Auffassung und von feinem Sinn für Natur geleitete Ausarbeitung hervorthut. Zur Zeit des germanischen Styls geschah der Elfenbeinschnitzerei durch den raschen Aufschwung der Steinskulptur merklicher Eintrag; dennoch überlieferte zumal das erste Jahrhundert dieser Epoche eine namhafte Zahl zierlicher mitunter durch seltene Schönheit bestechender Gebilde — Diptychen und Statuarisches, Schmuckkästchen und Hostienbehälter, kleine Altäre und Reliefs von erotischem Inhalt. Besondere Erwähnung verdient ein Bischofsstab in dem so überaus reichen und werthvollen, gegenwärtig der ethnographischen Sammlung einverleibten Elfenbeinkabinet zu München, welcher die sehr reizend und geistvoll gezeichnete Gruppe einer Krönung *Mariä* in sein gothisches Ornament verschlingt. Noch gefährlicher als die Steinskulptur des 13. u. 14., ward im 15. Jahrhundert die erblühende Ausbildung der farbigen Holzskulptur unserem Kunstzweige. Fast verdrängt vom kirchlichen Boden, auf welchem er sich seither mit Vorliebe bewegte, diente er nun dem Weltsinn und seinen Bedürfnissen. Ja auch dieses Feld machten ihm die Künstler in feinem Marmor und Speckstein streitig, bis endlich die noch tiefer in die öffentliche Gunst sich schmeichelnde Technik der in Holz geschnitzten Porträtmedaillons ihm den Todesstoss zu versetzen drohte. Liebevoll nahmen sich endlich des Hartbedrängten einzelne aber grosse Meister, z. B. *Dürer* an, welch letzterem u. a. ein grosses äusserst durchgebildetes Crucifix in der Münchner Sammlung zugeschrieben wird. Vielleicht trugen derlei vorleuchtende Beispiele das Meiste dazu bei, das gesunkene Ansehen unserer Kunst mählings zu heben, und so sehen wir sie besonders seit der 2. Hälfte des 16., noch mehr aber das volle 17. u. halbe 18. Jahrhundert hindurch in zunehmender, anfänglich zumal durch ein prunkvolles Bündniss mit der Gold- und Silberschmiedekunst die Massen bestechenden Thätigkeit. Die Mehrzahl ihrer Schöpfungen besteht nun in prächtigen Pokalen, welche Statuarisches und Reliefes aus Elfenbein und edlen Metallen zu einem phantasievollen und zumeist künstlerisch höchst bedeutsamen Ganzen verschlingen, und in Krügen, die von geschnitzten in vergoldetes Silber gefassten und inwendig behufs des Gebrauches eben damit verkleideten Elfenbeinzylindern gebildet werden. Diese fast

ohne Ausnahme durch eine glückliche Verschmelzung des Geschmacks mit dem Reichthum überraschenden Arbeiten entlehnten ihre Motive gewöhnlich aus klassischen Compositionen der gleichzeitigen oder älteren zeichnenden Kunst, und wählten hiebei mit Vorliebe und im Sinne der herrschenden Geschmacksrichtung Darstellungen aus der heidnischen Mythologie. Augsburg ist insbesondere als eine fruchtbare Werkstätte solcher Kunstgebilde zu bezeichnen. Von ähnlichem Style, nur aber losgesagt von der früheren Verbindung mit edlen Metallen vererbte der Verlauf des 17. u. 18. Jahrhunderts auch anderes Luxusgeräthe von manichfaltiger Bestimmung auf unsere Zeit, als: kunst- und prachtvolle Schüsseln mit den dazu gehörigen Giesskannen, erstere oft von namhaftem Umfange; Tischplatten, und vornehmlichst jene theils aus Elfenbein, theils aus Hirschhorn geschnitzten, stofflich und bildlich auf das Jägerleben und seine kecke und bunte Gestaltung anspielenden Ausstattungen fürstlicher Jagdschlösser; ferner Prachtaufsätze, welche nicht selten zahlreich figurirte Gruppen mit architektonischen und sonst dekorativen Elementen verbinden; Hängeleuchter, Büchsenschäfte, Stockknöpfe, Degengriffe, Balsam- und andere Behälter in Form von Todtenköpfen u. dergl. München und Berlin sind reich an Mustern dieser Gattung, die aus dem allgemeinen Verfall der gleichzeitigen Kunst oft mit überraschender Anmuth und Reinheit des Styls hervorragen. Im Fach der selbstständigen, für sich gültigen Statuette nahm sich die Elfenbeinschnitzerei gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts das Crucifix zu fast alleinigem und bis ins Fabrikmässige ausgedehntem Vorwurfe, was für die Geistesrichtung der Zeit kein minder charakteristisches Merkmal abgibt, als das Streben nach anatomischer Meisterschaft und erschütterndem Ausdrucke des Leidens in den Skulpturen selbst den eigenthümlichen Kunstgeschmack jener Periode bezeichnet. Von dort an versank unsere Kunst immer tiefer ins Handwerk, und erlosch endlich auf der Schwelle des 19. Jahrhunderts, welches ihrer Wiederbelebung kein sonderliches Interesse schenken will, zu bizarren und barocken Spielereien der sogen. Kunstdrechslerei. — —

Diesem kurzen Abrisse ihres Entwicklungsganges aber sei hiemit die Abbildung eines ihrer älteren Leistungen angefügt, welche aus dem fünfzehnten Jahrhunderte und der weichen feinfühlenden Weise der oberdeutschen Schule hervorgegangen, schon wegen der Seltenheit coäver Denkmäler einer Veröffentlichung nicht unwerth erscheinen dürfte.

Dr. **M. A. Gessert.**

Abbildung XVII.

Wandgemälde im Dome zu Frankfurt.

Vom Jahre 1427.

Als man vor mehreren Jahren den Chor in der Bartholomäuskirche oder dem Dome zu Frankfurt am Main restaurirte, entdeckte man unter der Kalktünche, welche auf einen Ueberzug von Leinwand aufgetragen war, verschiedene Freskogemälde, die wegen des schützenden Ueberzuges nur wenig gelitten hatten, und somit leicht wiederhergestellt werden konnten.

Dieselben befinden sich auf beiden Chorseiten über den Sitzen der Geistlichen, und bilden einen schönen Cyklus von Vorstellungen aus der Legende des hl. Bartholomäus, des Schutzpatrons der Kirche.

Den grösseren Bildern, welche die Anbetung *Mariä* zum Gegenstand haben und im April 1427 vom Scholaster *Franco* von Ingelnheim gestiftet wurden, werden wir später eine besondere Beschreibung widmen.

Für gegenwärtigen Zweck heben wir eine Darstellung aus dem erwähnten Cyklus aus.

Sie zeigt auf der beifolgenden Abbildung eine kunstreich ausgemalte Wandnische von schöner Steinkonstruktion, welche früher den das Hochamt feiernden Geistlichen zum Sitze diente, und deren oberer Theil die Malerei enthält.

Am Giebel ist auswendig die Verkündigung dargestellt, inwendig aber sind es die letzten Augenblicke *Christi*. Rechts erscheint ein Engel, der auf einem Streifen die Worte trägt: *Ave Maria gratia plena dominus tecum*. Links befindet sich *Maria*, mit über die Schultern herabwallendem Haar, in tiefer Ehrfurcht sich der hohen Bestimmung hingebend. Ihre Hand scheint gleichsam dieses Glück, als ob sie sich dessen nicht für würdig erachte, abwehren zu wollen.

Christus hat einen sehr ausdrucksvollen Kopf, den Schmerz im Antlitz tragend, die schaudererregende Grösse seiner Leiden ausdrückend, und aus den Wunden blutend. Ihm zur Rechten steht *Maria* mit kummervoller Geberde, jedoch den Schmerz mehr ins Herz zurückzwingend, als ihn zu äusserlicher Schau tragend. Dagegen prägt sich in den Mienen des *Johannes* zur Linken der volle Ausdruck des fast verzweifelnden Kummers ob des Leidens seines Lehrers und Meisters aus. Kaum vermag er die Hände zu falten.

In den Rosetten über *Maria* u. *Johannes* befinden sich die Köpfe des hl. *Bartholomäus* und *Karl des Grossen*, welche Beide als Schutzheilige der Kirche gelten. Ueber *Christus* befindet sich in der Spitze das Schweisstuch *Veronikas*, und zu beiden Seiten das Wappen der Stifter und ihrer Gemahlinen.

Zu beiden Seiten der Nische sind unten dieselben Wappen angebracht, jedoch in vierfach getheiltem Schild vereinigt, und auf diesem knieen die beiden Stifter in ihren Harnischen. Ueber ihnen schweben je zwei Engel mit den Werkzeugen der hl. Passion.

Die Bilder sind auf rothen Grund gemalt und ausgezeichnet durch richtige Zeichnung und lebensvollen Ausdruck, wie nicht minder durch Kraft und Harmonie der Farbe. Letztere besonders, welche über das

WAND GEMÄLDE

im Dom zu Frankfurt a. M. vom Jahre 1427.

Ganze einen sehr befriedigenden Charakter symmetrischer Einheit verbreitet, ist rühmend hervorzuheben. Unstreitig gehört dieses Bild dem interessantesten Schmucke der alten Krönungskirche an.

Die Stifter dieser Malereien waren, wie aus den Wappen hervorgeht, zwei Brüder aus dem Hause *Monis*, das hundert Jahre zuvor aus Aachen nach Frankfurt eingewandert war, und 1504 ausstarb. Der eine der Brüder hatte eine Gemahlin aus dem Hause *Pruss*, der andere aus der rheinländischen Familie von *Hirschberg*.

Die Abbildung ist treu nach dem Originale und gewährt dessen vollkommenste Anschauung *).

Dr. **Huhn.**

---

*) Wir erlauben uns dieser schätzbaren Mittheilung den Ausdruck unserer Ueberzeugung anzufügen, dass jene meisterhaften Wandgemälde, eine ideale Aufführung mit dem Streben nach naturgetreuer Ausführung so glücklich verschmelzend, den geläuterten Schönheitssinn der Schule von Köln zu deutlich an der Stirne tragen, als dass ihr unbekannter Schöpfer im Kreise einer andern als eben der kölner Malerschule zu suchen seyn dürfte.

Anm. d. Red.

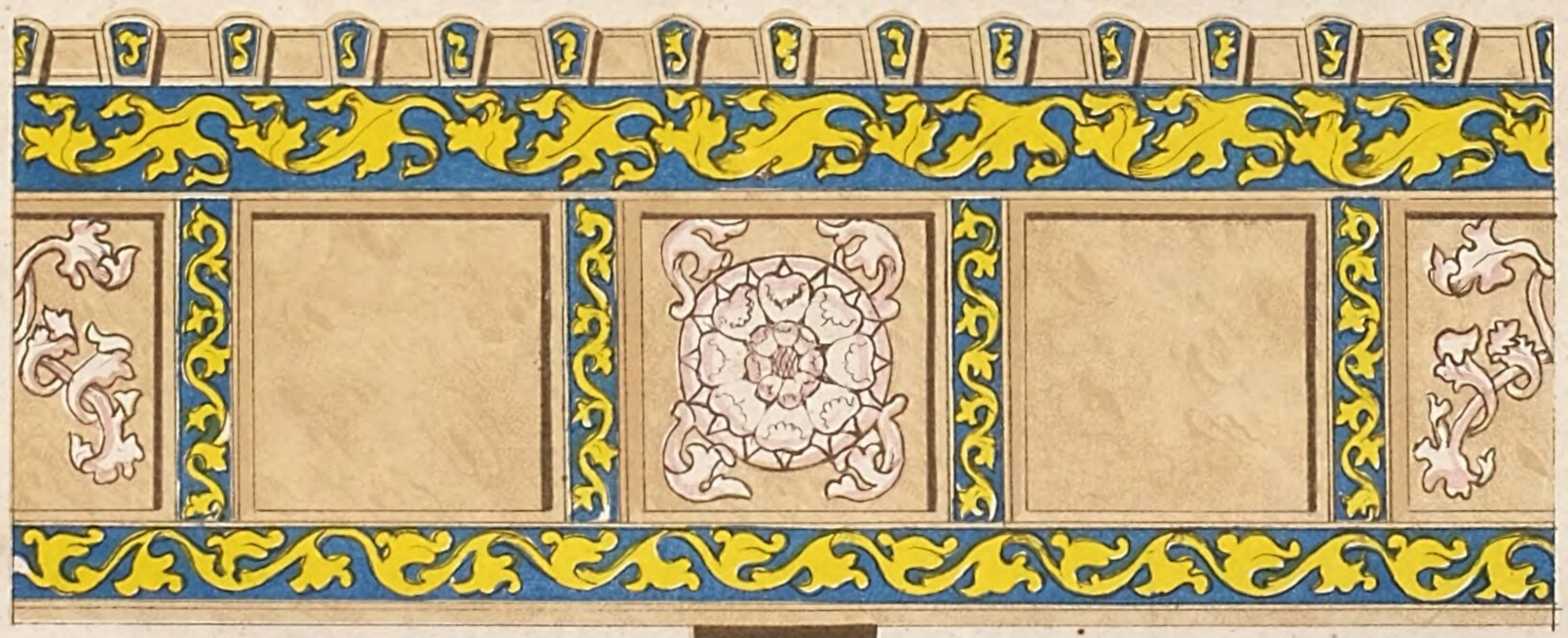
Abbildung XVIII.

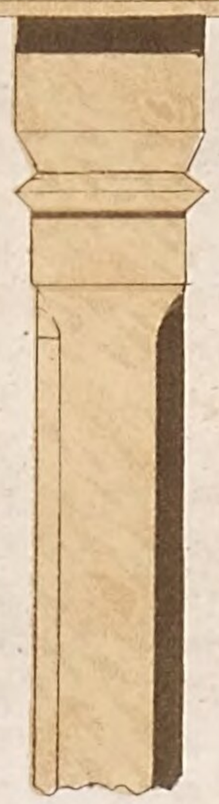
Schreinerwerk aus der Kirche zu Pipping.

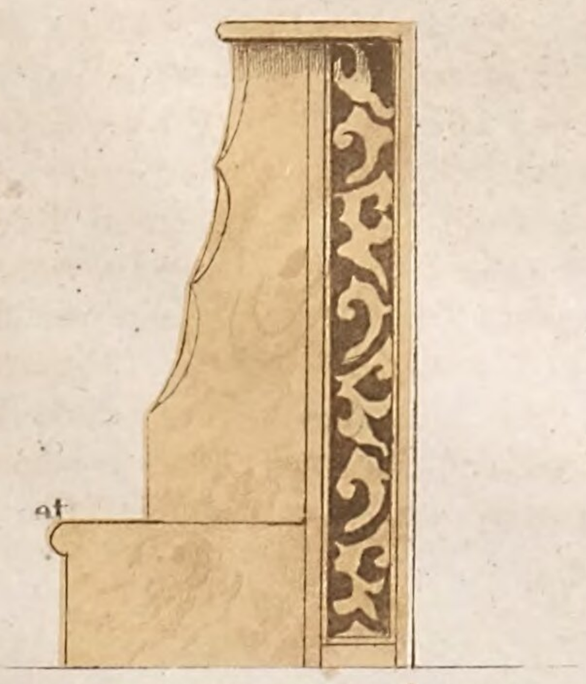
Vom Jahre 1478.

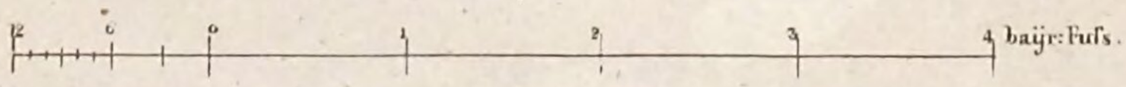
Wir dürfen uns im Bewusstsein moderner Fortschritte nicht allzusehr überheben. Es gibt Regionen menschlicher Cultur, welche gerade während der sogenannten finsteren Zeiten im schönsten und wärmsten Sonnenlicht lagen, indess sie jetzt in frostigen Schatten gerückt sind, z. B. das Handwerk. Zu welcher Prosa ist dies entnüchtert! Eine puritanische Magd dient es schmuck- und freudelos nur noch dem Unmittelbaren des materiellen Bedürfnisses, der Zweckmässigkeit und Tüchtigkeit. Wie das Individuum, ist es aus den kirchlichen und politischen Gährungen der beiden vorigen Jahrhunderte als ein Verstandesmensch herausgetreten, der mit Geringschätzung auf die abgestreifte Puppe des Gemüthslebens zurückblickt und in der Schule einer unsrer Zeit dominirenden mechanischen Industrie sich vollends zu jener Kälte und Glätte verbildet, die uns aus seinem ganzen Wesen so anfröstelt. Sein altes schönes Bündniss mit der Kunst hat es gebrochen, mit seinem modernen Hagestolziat aber auch alle Leere und Freudelosigkeit dieses unnatürlichen Standes um sich her verbreitet. Wie unbehaglich sind seither unsere Wohnungen, wie uneinladend sogar nach Aussen! Wie abgeschmackt kleidet es uns! Welch geringen Stoff bietet den Sinnen, der Einbildungskraft die Gestaltung des Geräthes, womit es der Mannigfaltigkeit unserer Bedürfnisse entgegenkömmt! In diesem Punkte wäre wahrlich der Zeit ein Rückschritt zu wünschen, ein Rückschritt zum Geist des späteren Mittelalters, welcher das ganze äussere Leben mit den Blüthen der Kunst durchflocht und selbst das Unbedeutendste durch schöne Form zu veredeln und zum wirkungsreichen Gliede eines grossen harmonischen Organismus zu erheben wusste, wovon nur die blühendste Kunstepoche des griechischen Alterthums ein zweites Beispiel bietet — ein Rückschritt zunächst zur alten zünftigen Vereinigung der Kunst und des Handwerks, deren Wesen und Früchte *Grüneisen* so unnachahmlich schildert.

Nicht sowohl — schreibt er in seinem Kunstleben Ulm's uns recht aus der Seele — nicht sowohl, dass durch nahe Berührung mit der Kunst auch das Handwerk vervollkommnet worden wäre: sondern die Kunst war mit dem Handwerk in derselben Genossenschaft vereinigt, die Kunst war aus dem Handwerk als dessen Blüthe hervorgegangen und übte nun den entschiedensten Einfluss rückwärts auch auf die gewöhnlichen Aufgaben und Hervorbringungen desselben aus. Die Baumeister und Bildhauer waren immer zugleich Steinmetzen, die Bildschnitzer zugleich Schreiner und Tischler, die Maler waren durcheinander Karten-, Brief- und Kirchenmaler. Der vornehmste Baukünstler verschmähte nicht, neben dem riesenhaften Münster, dem seine Gedanken bei Tag und Nacht zugewendet waren, auch noch für Wohn- und Gartenhäuser zweckmässigen und niedlichen Entwurf zu machen. Der grösste Maler, wie ein *Holbein* oder *Dürer*, däuchte sich nicht zu gross, um, wie die Tafeln eines Altars, die Wände einer Kapelle, so den Giebel eines Bürgerhauses, die Fenster einer Wohnstube, das Wappen einer achtbaren Familie aus Geschlechtern oder Zünften mit gleicher Sorgfalt und Liebe auf nassem Lehm, Holz, Linnen oder Glas zu malen. Der Bildschnitzer, dessen Chorgestühl wir bewundern, liess gern auch über häusliche Geräthe, Tisch, Bank und Schränke hin seine kunstfertige Hand gleiten. Der Steinmetz führte die






at


baijr: Fuſs.

zierlichen und neckischen Figuren aus, die an den Ecken, über den Thüren, von den Kragsteinen der alten Häuser das Kind erschrecken und die Alten ergötzen. Der Bildgiesser war gerne geschäftig in Verfertigung sinnreicher Gefässe jeder Art, um die Kleinodien des Hauses, die aus der Werkstätte des Goldschmieds kamen, für die späten Enkel zu verwahren, oder um eine flüchtige Stätte dem schäumenden Trunk zu geben, der um das festliche Mahl zu kreisen pflegte. Diese Hingebung der Kunst ans Leben reizte die so des Lebens in Ruhe und Fülle zu geniessen hatten, um ihren Wohnsitz mit Allem, wonach das Herz und der Sinn Verlangen trug, durch solche Bestellungen und Käufe zu verherrlichen. Die Nachbarn und Mitbürger traten in einen schmucken Wetteifer, und die Obrigkeiten selbst, die aus dem Schoosse der kunstliebenden Geschlechter und Genossenschaften sich erneuerten, blieben nicht dahinten, ihre Versammlungshäuser, Rath- und Schwörhaus u. dgl. von Innen und Aussen als das Schönste unter so manchen Schönen darzustellen, die öffentlichen Plätze mit weiten bedeckten Hallen zu umgeben, mit frischen Brunnen unter hohen schlank und kühn aufstrebenden Thürmen sammt sinnvollem Bildwerk und mit laubreichen Bäumen zu erheitern, die Thore der Stadt wie nach draussen mit starken Brüstungen und drohenden Zeichen einer sichern Macht zu versehen, so nach Innen durch das schutzreiche Bild der Heiligen zu Trost und Erbauung der Inwohnerschaft zu schmücken. —

Aber es ist längst versunken in den Ocean der Zeit, dieses Durchdrungenseyn der ganzen Denk- und Lebensweise eines Volkes von der Kunst! Nur einzelne Denkmäler predigen noch von seiner verschollenen Herrlichkeit, und gemahnen uns ernst und wehmüthig, dass, wie es einst war, Nichts zu gering seyn solle im Gebrauch und Bedarf des nächsten Daseyns, um es nicht durch edle Form, durch anmuthige Zierde zu erheben und somit den ganzen Kreis unsrer Umgebung künstlerisch zu verschönen. Der „Virtuosität unsrer Zeit im Trocknen," ihrem „Enthusiasmus fürs Nüchterne" solche Denkmäler immer wieder rühmend vorzuhalten, dünkt uns erspriesslicher für die Wiederkehr einer Annäherung und endlichen Verschmelzung von Kunst und Handwerk im Sinn der Alten, als philosophische Deklamationen über die Gründe ihres Bruchs und die Möglichkeit ihrer Reunion. Wir heben in dieser Absicht zunächst ein schlagendes Beispiel aus, welch leichte und geringe Anleihe bei der Kunst oft schon hinreicht, zum Werthe handwerklicher Tüchtigkeit auch den einer ästhetischen Befriedigung zu gesellen. Es ist eine hölzerne Empore und das Muster eines Betstuhls aus dem Kirchlein zu Pipping,*) Beides von einfachster Struktur. Gewiss würde ein Schreinerwerk der Gegenwart bei gleicher Aufgabe sich nicht über einigen Hohlkehlen- und Falz-Aufwand versteigen. Der treuherzige Meister von 1478 aber konnte es nicht über sich gewinnen, die Nacktheit des Werks ohne verkleidenden Schmuck dem Auge blos zu stellen. Und indem er diesem, ihm natürlichen Kunsttrieb Genüge leistete, wusste er dessen Befriedigung vortrefflich mit der einfachen Bestimmung des Gegenstandes und der Beschränktheit der aufzuwendenden Mittel zu vereinbaren. Sein Meisel stach in flachem Relief ein anmuthiges Ornament in die kahle Wandung, und gab ihm durch den Auftrag freundlich stimmender Farben Nachdruck und Leben. Aehnlichen Schmuck vergönnte er einem dreisitzigen, gleichfalls nur auf das einfachste Bedürfniss berechneten Chorstuhl und dem Betgestühle des alterthümlichen Kirchleins überhaupt, wie denn dieses im Ganzen sowohl, als allen seinen Gliederungen, als ein wahres Mignon der kirchlichen Kunst des XV. Jahrhunderts und ihres gesammten Apparates sich darstellt. Hochhinan strebt in ihm das schlanke Zierwerk dreier geschnitzter und bemalter Altarschreine und eines aus Stein gemeiselten Sakramentshäuschens. Eine Fülle heiliger Gestalten und biblischer Geschichten, auf den nassen Kalk des Chors gemalt, belebt dessen Wände, während in denen des Langhauses mancher marmorne Grabstein verwittert. Ein zierlich durchbrochener Baldachin überwölbt die, gleich einem Schwalbennest, an der Mauer klebende Kanzel. Farbiges Ornament kriecht wie rankender Epheu um die Chor- und Kirchenstühle und an der Empore mit der kleinen alterthümlichen Orgel hinan. Und über Alles streuen die Reste gemalter Fenster ein wunderbares Dämmerlicht, dass man, in einen Traum des Alterthums gewiegt, plötzlich erschrickt, seinen Begleiter statt in Harnisch oder von Rauchwerk verbrämter Schaube, in einem Mackintosh zu sehen, oder mit einemmale in dieser tiefen Stille das Brausen des, kaum 1000 Schritt' entfernt, vorüberfliegenden Dampftrains zu vernehmen. —

Dass die sehr mässige Räumlichkeit der Kirche allen diesen gleichzeitig mit ihr, also während der schönsten Nachblüthe germanischer Kunst entstandenen Details nur zierliche Verhältnisse gestattete, und als einsame, von der Pfarre stiefmütterlich betrachtete Filiale seit 4 Jahrhunderten weder mit modischen Aenderungen noch Zuthaten begünstigt ward, und vielleicht auch in ihrer Eigenschaft als Stiftung Herzog

*) Dorf, etwa 2 Stunden von München, nahe dem kgl. Lustschlosse Nympfenburg.

Siegmund's mehr Schutz gegen Antastungen der Privatwillkühr genoss als andere Denkmäler dieser Art, erhöht sehr die anmuthige Eigenthümlichkeit ihrer jungfräulichen Reize. Ihre Krone aber ist eben jene glückliche, auf der innigsten Verschmelzung der Kunst mit dem Handwerk basirte Harmonie aller ihrer Theile. Auf Jedes, selbst das Allerunwesentlichste, dieser Schöpfung, fiel ein Tropfen geistiger Befruchtung, und belebte es zu einem organischen Gliede des Ganzen. Das einfachste Thürbeschläge, ja die Nägel in diesem, tragen in Form und Stellung eine Spur desselben Geistes, welcher beim Altarschrein die schnitzende Hand des Meisters in Darstellung des Erhabensten leitete. Und diese unsrer Zeit vollkommen fremde und ihr kaum begreifliche Vorzüge finden wir hier nicht etwa an einem Münster, zu welchem die grossartigsten Elemente, die Genie's mehrerer sich ablösender Generationen, die materiellen Mittel, wie sie nur die Vorzeit in solcher Fülle der Kunst opferte, in sorgfältig überwachte Bewegung gesetzt wurden, sondern an einem nach Ursprung und Bestimmung durchaus ländlichen und mit mässigem Aufwand bedachten Kirchlein. Schlichte Meister aus der Nähe und vielleicht der Gemeinde selbst, die in müssiger Stunde wohl nicht verschmähten, die kunstgeübte Hand an den Pflug zu legen, vereinigten ihre ehrbaren Kräfte zu diesem frommen Werk. Welch ein Zeugniss für die mit dem Leben völlig identificirte Kunst einer Zeit, welche solches, selbst in so unteren Sphären, spielend zu leisten vermochte!

Wir glauben nicht eben dem untergeordnetsten Zwecke unserer Kunstdenkmäler Genüge geleistet zu haben, wenn es diesen Zeilen gelang auch nur ein Fussbreit Weges zu neuer Verbindung von Kunst und Handwerk zu bahnen.

Dr. **M. A. Gessert.**

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bechstein, Ludwig, 1801-1860 / Bechstein, Ludwig, / Bibra, Ernst <<von>>,

Kunst-Denkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage

Bd.: 1

Schweinfurt 1844-1845
Bamberg, Staatsbibliothek -- MvO.Art.1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11745496-8